

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA**

DANIEL JUNIOR DA SILVA

**O OLHAR SOBRE A CAPOEIRA: UM ESTUDO DOS FILMES NACIONAIS E
INTERNACIONAIS**

**VITÓRIA
2013**

DANIEL JUNIOR DA SILVA

**O OLHAR SOBRE A CAPOEIRA: UM ESTUDO DOS FILMES NACIONAIS E
INTERNACIONAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física do Centro de Educação Física do Centro de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação Física, na área de concentração Estudos Socioculturais da Educação Física, Esporte e Lazer.

Orientador: Prof. Dr. Omar Schneider

VITÓRIA

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Silva, Daniel Junior da, 1981-
S586o O olhar sobre a capoeira : um estudo dos filmes nacionais e
internacionais / Daniel Junior da Silva. – 2013.
142 f. : il.

Orientador: Omar Schneider.

Coorientador: Wagner dos Santos.

Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade
Federal do Espírito Santo, Centro de Educação Física e
Desportos.

1. Capoeira. 2. Cinema. 3. Representações sociais. I.
Schneider, Omar. II. Santos, Wagner dos. III. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Educação Física e
Desportos. IV. Título.

CDU: 796

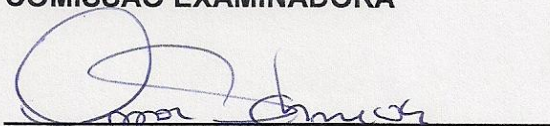
DANIEL JUNIOR DA SILVA

**O OLHAR SOBRE A CAPOEIRA: UM ESTUDO DOS FILMES NACIONAIS E
INTERNACIONAIS**

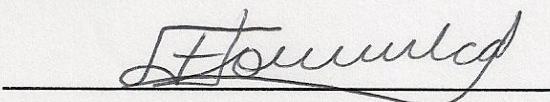
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física do Centro de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação Física, na área de concentração Estudos Socioculturais da Educação Física, Esporte e Lazer.

Aprovada em 12 de julho de 2013.

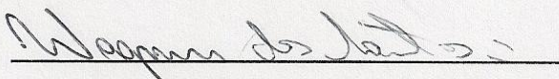
COMISSÃO EXAMINADORA



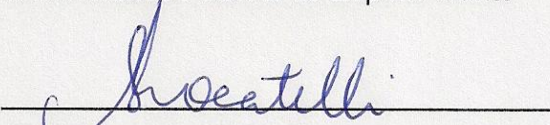
Prof. Dr. Omar Schneider
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador



Prof. Dr. José Luiz Cirqueira Falcão
Universidade Federal de Goiás



Prof. Dr. Wagner dos Santos
Universidade Federal do Espírito Santo



Prof. Dr.ª Andrea Brandão Locatelli
Prefeitura Municipal de Vitória

À minha esposa Keli, minha inspiração de vida,
à minha mãe e meus irmãos, fonte de incentivo,
ao meu mestre Preguiça, meu pai na capoeira e a
Associação Lê Capoeira, minha segunda família.

AGRADECIMENTOS

Ao grande e maravilhoso Deus, pois foi dele que veio toda a minha força para vencer as batalhas na vida.

Ao meu orientador Omar Schneider, por me apresentar outras possibilidades de olhar o mundo. Pelas aulas, ensinamentos nos momentos formais e informais, orientações que nortearam e facilitaram o meu caminhar na busca do conhecimento e que se materializaram neste estudo. Agradeço imensamente a paciência e a compreensão nos momentos mais difíceis desta caminhada, sendo um incentivador e investidor na minha capacidade acadêmica, envolvendo-se e dedicando seu tempo e atenção que foram preciosos para mim. Sou grato pela oportunidade e honra de ter sido orientado por uma grande referência no estudo da História da Educação Física brasileira.

Ao professor Wagner dos Santos, participante ativo de toda a minha formação acadêmica e pós-acadêmica. Por acreditar e incentivar a minha busca pelo conhecimento, sendo solícito em todos os meus momentos de dúvida e por aceitar, mais uma vez, colaborar com este trabalho que iniciamos na graduação. Agradeço a parceria e amizade, confiados a mim durante todos esses anos que trabalhamos juntos.

À professora Andrea Brandão Locatelli, por sua atenção especial dedicada a este estudo. Assim como no início desse processo, ainda na graduação, seus apontamentos me incomodaram e me fizeram ir além do que eu mesmo não acreditava. Suas contribuições potencializaram a minha caminhada de busca e escrita dando qualidade ao texto. Sou grato pelo carinho e por aceitar, mais uma vez, fazer parte desse trabalho.

Ao professor José Luiz Cirqueira Falcão, por aceitar gentilmente ler este trabalho e fazer parte da banca, colaborando mais uma vez com este estudo. Pelos primeiros contatos, ainda no projeto de pesquisa, com informações que contribuíram na busca e nos achados deste estudo. Agradeço especialmente por suas contribuições e pela atenção com a qual me atendeu.

À minha família, que foram o meu alicerce em todos os momentos, sem questionar. Principalmente a minha amada esposa Keli, fiel escudeira, amiga e companheira leal, que chorou e sorriu comigo, sempre acreditando e elevando a minha autoestima. Pela torcida e orações de minha mãe, irmãos, sogros e cunhados, que juntos me incentivaram e acreditaram que eu chegaria até aqui. Serei eternamente grato, pelo amor de todos.

Aos companheiros e companheiras do Instituto de Pesquisa em Educação e Educação Física – PROTEORIA. Em especial à Wallace, Ju, Grazi, Thiago e Marcela, pela convivência diária, conversas, compartilhamentos, apoio e todos os momentos que passamos juntos, durante todo o processo. A todos agradeço o carinho e o respeito com o que me acolheram.

À minha turma de Mestrado 2011/1. Especialmente à Lidiane, Gabriel, Merielle, Marcel, Reuel e Verônica, pessoas que ultrapassaram os limites do coleguismo, tornando-se amigos para além da universidade.

Aos professores e mestres de capoeira: André Mello, Fábio Loureiro, Luiz Renato Vieira, Gladson Oliveira, que colaboraram com informações pertinentes sobre os estudos científicos da capoeira. Pela colaboração dos mestres: Capixaba, Jelon, Cabral, Amém, Capa, Canela, Bocka, Burguês, Chita, que me colocaram em contato com os diversos grupos de capoeira no Brasil e no exterior, na busca de sinais para encontrar os filmes.

À Cinemateca Brasileira, por permitir o acesso ao acervo, na busca de informações películas que são raridades para a história do cinema brasileiro. Agradeço a receptividade, a atenção e a colaboração, sem as quais, seria extremamente difícil dar continuidade a esse estudo.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo – FAPES, pela concessão da bolsa de estudo, que fez todo o diferencial para que todo trabalho realizado tivesse a devida atenção e tempo, exclusivos. Sou grato pelo incentivo e confiança depositada neste projeto de pesquisa.

A todos aqueles que, de forma direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa. A todos o meu muito obrigado.

*“Você não sabe o valor que a capoeira tem,
você não sabe o valor que a capoeira tem...
Ela tem valor demais, vê se segura rapaz,
você não sabe o valor que a capoeira tem”.*

Mestre Burguês

RESUMO

Este estudo busca compreender as representações da capoeira, feitas circular em pelas produções cinematográficas brasileiras e estrangeiras, e seu processo de desenvolvimento relacionado com a ideia de cultura brasileira. Tendo como fonte de análise 50 filmes de ficção, 20 produzidos no Brasil e 30 no exterior, onde a capoeira aparece de forma direta ou indiretamente, procuramos identificar nas imagens os elementos e mecanismos utilizados para apresentar a capoeira e a relação das apropriações destes elementos entre as produções nacionais e internacionais. Entendendo as características que compõem os elementos visuais, sonoros e textuais, como indícios que se apresentam de forma visível ou não visível nas películas, e que podem ser reveladores dos processos de apropriações e das lutas de representações sobre o entendimento da capoeira a serem projetadas para os espectadores, realizamos dentro deste processo metodológico, uma leitura minuciosa, detetivesca, ligando pontos e interrogando-os para a construção da narrativa por meio das evidências. A pesquisa aponta, até o momento, que da década de 1950 a 2012 a capoeira passa por transformações e ressignificações no cinema, onde é usada no processo de afirmação da cultura e identidade do povo brasileiro, seja pela ideia de esportivização ou pela busca das manifestações na história do Brasil. Desse modo, a capoeira é marcada por descontinuidades no seu processo de desenvolvimento como prática cultural, assumindo várias formas e se afastando do discurso tradicional, no qual há uma continuidade pautada em moldes de uma originalidade, expressadas no momento de captura das imagens em movimento e feitas circular no imaginário brasileiro e estrangeiro.

Palavras-chave: Capoeira. Cinema. Representações.

ABSTRACT

This study focuses on representations of capoeira move made by Brazilian and foreign film productions and its development process related to the idea of Brazilian culture. Having a source analysis feature films produced in Brazil and abroad, where capoeira appears directly or indirectly, seek to identify the images elements and mechanisms used to present the roost and the relationship of these elements appropriations between national productions and international. Understanding the characteristics that make up the visuals, audio and textual evidence to present themselves as a visible or not visible in films, and may reveal the processes of appropriation and struggles of representations on the understanding of poultry to be designed to viewers, conducted within this methodological process, perusal, detective, connecting points and interrogating them with other sources. The research points to date, that the decade 1950-2012 capoeira undergoes transformations and resignifications film, where it is used in the process of affirmation of the culture and identity of the Brazilian people, is the idea of sportivization or the redemption of demonstrations the origin of Brazil. Thus, capoeira is marked by discontinuities in the development process as a cultural practice, assuming various shapes and moving away from the traditional discourse, in which there is a continuity guided by molds originality, expressed at the time of capture of moving images and made circular in Brazilian and abroad imagination.

Keywords: Capoeira. Cinema. Fights representations.

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 -	Filmes nacionais	30
Quadro 02 -	Filmes internacionais	30
Quadro 03 -	Filmes que não enunciam o Brasil	94

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	-	Extraída da cena do filme Orfeu do Carnaval.....	49
Figura 2	-	Extraída da cena do filme Barravento.....	50
Figura 3	-	Extraída da cena do filme Quilombo.....	51
Figura 4	-	Extraída da cena do filme Desenrola.....	52
Figura 5	-	Extraída da cena do filme Cordão de Ouro.....	54
Figura 6	-	Extraída da cena do filme Como ser Solteiro.....	54
Figura 7	-	Extraída da cena do filme Kung Fu contras as Bonecas.....	56
Figura 8	-	Extraída da cena do filme Vagas para Moças de fino Trato...	57
Figura 9	-	Extraída da cena do filme A Grande Feira.....	58
Figura 10	-	Extraída da cena do filme Massagista de Madame.....	59
Figura 11	-	Extraída da cena do filme Barravento.....	60
Figura 12	-	Extraída da cena do filme O Pagador de Promessas.....	61
Figura 13	-	Extraída da cena do filme Se Meu Dólar Falasse.....	62
Figura 14	-	Extraída da cena do filme Madame Satã.....	63
Figura 15	-	Extraída da cena do filme Capitães de Areia (refilmagem)...	65
Figura 16	-	Extraída da cena do filme Besouro.....	67
Figura 17	-	Extraída da cena do filme Tenda dos Milagres.....	69
Figura 18	-	Extraída da cena do filme Capitães de Areia.....	77
Figura 19	-	Extraída da cena do filme Jubiabá.....	79
Figura 20	-	Extraída da cena do filme Ó Pai, ó.....	80
Figura 21	-	Extraída da cena do telhado - filme Besouro.....	81
Figura 22	-	Extraída da cena do filme The Quest.....	86
Figura 23	-	Extraída da cena do filme Hellboy 2.....	88
Figura 24	-	Extraída da cena do filme Only the Strong.....	90
Figura 25	-	Extraída da cena do filme Lambada	91
Figura 26	-	Extraída da cena do filme Death Trance.....	92
Figura 27	-	Extraída da cena do filme Ocean´s Twelve.....	93
Figura 28	-	Extraída da cena do filme Red Sun Rising.....	95

Figura 29 - Extraída da cena do filme Rooftops.....	97
Figura 30 - Extraída da cena do filme Kickboxer 3.....	98
Figura 31 - Extraída da cena do filme Brenda Starr.....	100
Figura 32 - Extraída da cena do filme Crying Freeman.....	101
Figura 33 - Extraída da cena do filme Harry Potter.....	103
Figura 34 - Extraída da cena do filme Aeon Flux.....	104
Figura 35 - Extraída da cena do filme Hyôry-gai.....	105
Figura 36 - Extraída da cena do filme The Rundown.....	107
Figura 37 - Extraída da cena do filme Meet the Fockers.....	109
Figura 38 - Extraída da cena do filme Date Movie.....	109
Figura 39 - Extraída da cena do filme Are We Done Yet?.....	111
Figura 40 - Extraída da cena do filme Tom Yum Goong.....	113
Figura 41 - Extraída da cena do filme Never Back Down 2.....	115
Figura 42 - Extraída da cena do filme Never Surrender.....	116
Figura 43 - Extraída da cena do filme Tekken.....	118
Figura 44 - Extraída da cena do filme Undisputed 3.....	119
Figura 45 - Extraída da cena do filme Karate Kid (remacker).....	120
Figura 46 - Extraída da cena do filme Never Back Down.....	121

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 Sinais e possibilidades de uma capoeira brasileira	16
1.2 Referencial teórico-metodológico da pesquisa	19
1.3 O roteiro de pesquisa e as fontes fílmicas	28
 2 A EDUCAÇÃO FÍSICA VAI AO CINEMA	 33
2.1 O uso do cinema como fonte por outras áreas de conhecimento	38
 3 A CAPOEIRA NO CINEMA NACIONAL	 46
3.1 Imagens e representações do/da capoeira em cena	48
3.2 O desenvolvimento da capoeira na película brasileira	73
 4 A CAPOEIRA NO CINEMA INTERNACIONAL	 83
4.1 A capoeira sob as lentes estrangeiras	85
4.2 A internacionalização da capoeira no cinema	96
 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 123
 REFERÊNCIAS	 126
 REFERÊNCIAS FÍLMICAS	 139
Filmes nacionais	139
Filmes internacionais	140

1. INTRODUÇÃO

No cenário das manifestações culturais brasileiras que vêm conquistando espaços mundialmente nos últimos anos,¹ a capoeira tem ganhado cada vez mais destaque na sociedade nacional e internacional, como aconteceu com o carnaval e o futebol, que foram apropriados pelos brasileiros como parte da sua cultura. Manifestações que ultrapassaram os limites do território pátrio e que hoje permitem-se compor e a constituir algumas representações sobre a cultura do Brasil e do seu povo, no imaginário brasileiro e estrangeiro.

Podemos observar essa expansão em vários espaços sociais e culturais em que se envolvem essas manifestações. No caso da capoeira, tomamos como exemplo, a crescente participação de personagens capoeiristas na televisão, em jornais, programas, seriados, novelas e ainda, nas telas do cinema, tanto brasileiros quanto estrangeiros, como nos filmes *Besouro* (2010, Brasil) e *Tekken* (2010, E.U.A). Figuram também cenas de ação ou ainda protagonizando filmes como o próprio *Besouro* e *Esporte Sangrento* (*Only The Strong*, 1993, E.U.A).

Com essa participação da capoeira nas cenas e enredos de grandes produções cinematográficas, as suas imagens ficam ancoradas aos elementos produzidos sob a ótica dos autores/produtores, suas apropriações e suas *estratégias*² utilizadas para apresentarem tal manifestação. Porém, não se sabe quais elementos (e seus mecanismos) são utilizados, estrategicamente, sobre a capoeira em cena, e seus resultados no final do processo: a imagem projetada na tela e o que ela pode nos dizer sobre a capoeira.

Compreender tais processos e analisá-los com um “olhar”³ sobre as imagens, os

¹ O exemplo do reconhecimento dos mestres de capoeira em outros países, como o prêmio National Heritage Fellowship Award (prêmio de honra que homenageia os maiores mestres da cultura popular e artistas tradicionais) concedido pelo governo da Casa Branca, dos Estados Unidos, são indícios desse destaque internacional da capoeira. O mestre João Oliveira dos Santos (Doutor Honoris Causa pela Universidade de Upsala, New Jersey) recebeu o prêmio em 2001 e o mestre Jelon Vieira (um dos fundadores da “The Capoeira Foundation, Inc.”) recebeu em 2008.

² Certeau (1994, p. 45) chama de *estratégia* “o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’”. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta.”

³ Para o entendimento, toda vez que utilizarmos “olhar” com aspas, estamos falando de uma preparação para ver o filme, para além de sua perspectiva, tomando de uma leitura mais elaborada e

possíveis indícios no contexto da narrativa fílmica e suas composições, encontradas no filme propriamente dito, possibilita reflexões que permitem produzir subsídios para o entendimento de como a capoeira está sendo apropriada pelos autores/produtores do cinema, brasileiro e internacional, e as possíveis formas utilizadas para apresentá-la. Podemos também realizar algumas leituras sobre o contexto narrativo dos filmes, para que possamos entender a potencialidade do filme em produzir, reproduzir as imagens e representações capazes de sensibilizar o espectador.

Neste estudo, propomos uma investigação nos filmes que apresentem a capoeira em seus enredos audiovisuais, considerando algumas teorias que nos permitem analisá-los. É por meio destas análises que sinalizamos algumas possibilidades, que emergiram no decorrer do estudo, para uma compreensão das *estratégias* utilizadas de quem produz filmes com a presença da capoeira nos enredos, além de uma leitura da imagem e/ou da representação sobre esta manifestação da cultura nacional. Sendo assim, definimos os seguintes problemas de investigação: Qual(ais) a(s) representação(ões) produzidas nos filmes nacionais e internacionais sobre a capoeira? Quais as continuidades e discontinuidades que podem ser percebidas na circulação dessas representações, no cinema, para entender o desenvolvimento da capoeira como cultura nacional?

Na tentativa de responder esses questionamentos, tomamos como objetivo geral analisar filmes do gênero de ficção produzidos no Brasil e no exterior, que contenham a capoeira em seus roteiros audiovisuais. E ainda, objetivando de maneira mais específica, buscamos identificar na composição do filme quais mecanismos (estratégias) e elementos são utilizados em relação à imagem da capoeira e do capoeirista, além de verificar em que medida os filmes internacionais se aproximam ou se distanciam das imagens produzidas pelos filmes brasileiros.

Questões relacionadas à temática capoeira no cinema são pouco discutidas em produções científicas no campo da Educação Física brasileira (DA SILVA, 2010). Pudemos observar alguns esforços em relacionar os temas *capoeira* e *cinema*, como os trabalhos que falam sobre: a imagem do mestre de capoeira no filme (LUSSAC;

crítica, assumindo algumas teorias e metodologia. Quando utilizarmos olhar sem aspas, estamos falando no sentido de visualizar de forma simples o filme.

TUBINO, 2009), as representações da capoeira no cinema internacional (DA SILVA, 2010) e a expressividade das cenas para entender a capoeira na dimensão da cultura (MIRANDA; LOPES; LARA, 2011). Nesses trabalhos podemos ainda encontrar, embora em menor quantidade, se comparado a outras fontes/objetos, na produção científica da área, 18 estudos com temas que relacionam o uso do cinema como fonte/objeto de pesquisa na Educação Física, conforme veremos no próximo capítulo.

É importante considerar esses levantamentos, não só para compreendermos e discutirmos sobre as teorias e metodologias envolvidas nos estudos com o cinema que apresentaremos mais adiante, mas para nos situarmos no contexto de produção no campo da Educação Física, em específico, que estuda o cinema como fonte e/ou objeto. No desenvolvimento do nosso estudo, apresentaremos nossas reflexões sobre algumas possibilidades e limites para se analisar este tipo de documento (o filme) como fonte de pesquisa e como estas ajudam a compreender a construção, produção/reprodução da imagem da capoeira e suas representações, sendo apropriadas pelos autores e diretores da indústria cinematográfica.

1.1. Sinais e possibilidades de uma capoeira brasileira

Devemos salientar que mesmo com a multiplicidade da expressão “capoeira” nos diversos contextos da história do Brasil, não podemos definir um único conceito sobre o que é ou quando foi criada, mas tentaremos identificar algumas características peculiares em sua atualidade, mas não necessariamente recorrentes, associadas às imagens que encontramos nas cenas, como a musicalidade, gestos e movimentos, instrumentos e alguns rituais.

Algumas características que encontramos atualmente na capoeira, ligadas a instrumentos, golpes e a alguns rituais, fazem parte de uma construção partilhada entre os capoeiristas, quem vem se constituindo de forma não universalizada desde os seus primórdios, nas primeiras aparições registradas por cronistas e literatos no

final do século XVIII⁴ e em registros iconográficos e oficiais, com mais intensidade no século XIX,⁵ no período imperial (SOARES, 2004). Uma construção imbricada no próprio processo histórico do Brasil, com indícios de que os primeiros a manifestarem a capoeira foram os homens escravizados, principalmente os trazidos do continente africano, e seus descendentes afro-brasileiros.

Porém, dentro deste processo histórico no Brasil, onde a cultura negra escravizada se mistura à do índio também escravizado e à dos colonizadores europeus, a capoeira vem passando por várias mudanças. De suas primeiras aparições como uma manifestação do corpo ao som dos tambores, no final do século XVIII, a capoeira passa por períodos de grandes *malts*⁶ nas principais ruas, vielas e mercados dos centros urbanos, como briga de rua em meados do século XIX e ainda por repressão e criminalização da sua prática com o Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, pelo presidente provisório Marechal Deodoro da Fonseca, o que culminou no período de obscuridade e de práticas na ilegalidade no final do século XIX e início do século XX (REGO, 1968).

No período de recriação, a capoeira passa por um movimento de organização metodológica para o seu ensino como luta, movimento que começou com Manuel dos Reis Machado, mestre Bimba, nas décadas de 1920 e 1930, com a abertura de sua academia, organização essa que contribuiu para a descriminalização e inserção na sociedade como um exercício físico ou prática esportiva, como na década de 1930, quando o então presidente Getúlio Vargas libera a prática de várias manifestações populares, dentre elas a capoeira, que foi descriminalizada a partir do código penal de 1941. Com a liberação da prática, continuou-se o processo de

⁴ Soares (2004, p. 40) apresenta em seus estudos a fala de Hermeto Lima, um colecionador de memórias da vida policial dos séculos XVIII e XIX, que fala sobre personagens do império, rixentos, que utilizavam a “capoeiragem” contra seus opositores. Registros oficiais datados a partir de 1808, e registros literários de 1770.

⁵ Como exemplo as imagens dos quadros de Johann Moritz Rügendas, ilustrados na publicação do seu livro *Viagem Pitoresca através do Brasil*, entre 1825 e 1839, em Paris pela Engelmann & Cie, editora pioneira da litografia. Uma viagem em que Rügendas realizou ao Brasil entre 1822 e 1825, registrando as curiosidades da cultura brasileira. Uma das imagens e algumas linhas do texto do quarto caderno da quarta divisão do livro *Usos e costumes dos negros*, traz a prancha intitulada *Jogar capoeira ou a dança da guerra*, pertencentes a mesma secção. Em outra imagem temos o desenho intitulado *San-Salvador* (primeira divisão do livro *Paisagens*). Nas duas imagens podemos observar negros em atitudes que relembram as da capoeira que conhecemos atualmente.

⁶ Grupo de homens chamados “capoeiras”, tidos como marginais que empunhavam sempre em uma das mãos uma navalha e criavam desordem nas ruas, com brigas e confusões, utilizando cabeçadas e rasteiras. Primeiros registros das *malts* em 1808.

difusão e de distinção de estilos entre às décadas de 1930 e 1950.⁷

O processo prosseguiu na década de 1980, com a inserção escolar e acadêmica da capoeira pela Educação Física⁸ e a sua expansão internacional com a saída dos mestres para outros países, apresentando e ensinando a capoeira.⁹ Podemos ainda observar uma tentativa de regulamentação da atividade como manifestação desportiva na década de 1970, com a aproximação da Confederação Brasileira de Pugilismo e uma reestruturação em 1986.¹⁰ O período de debates e discussões políticas, entre as décadas pós 1980 geraram outras possibilidades, como exemplo, o reconhecimento em 2008 do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e do Ministério da Cultura como uma manifestação que passa a ser patrimônio imaterial da cultura brasileira.

Não queremos aqui elaborar um profundo estudo sobre a capoeira e suas particularidades históricas, tampouco, reduzir sua manifestação a uma simples quantificação de elementos que encontramos hoje em algumas práticas, mas sim, ressaltar que por cada processo em que manifestava a capoeira aconteciam mudanças e apropriações. Em alguns momentos, agregando novos sentidos e funcionalidades nas formas de manifestá-la como em rituais, por sua musicalidade e usos na sociedade, noutros deixando de lado hábitos oriundos de práticas que não atendiam mais as necessidades de quem a utilizava.

Essa compreensão sobre o processo de desenvolvimento da capoeira na sociedade brasileira, nos ajuda a pensar sobre as possíveis informações organizadas pelas produções dos filmes, indicando um dos pontos iniciais de nossas investigações, como as cenas onde aparecem os instrumentos, a música, os personagens realizando os movimentos corporais. Para tanto, assumimos alguns conceitos mais

⁷ Com a abertura do “Centro de Cultura Física Regional Baiana”, por mestre Bimba, houve uma divisão na forma de praticar a capoeira. O novo estilo de capoeira, criado por Bimba, passa-se a se chamar capoeira *Regional*. A primeira forma da capoeira (mais folclorizada) passou a ser identificada por capoeira *Angola*. Esta, que tem como um dos mais conhecidos por ensiná-la também em academia, Vicente Ferreira Pastinha, mestre Pastinha.

⁸ Identificamos os primeiros apontamentos dessa relação nas décadas de 1930 e 1940, com o trabalho de Inezil Pena Marinho na tentativa de desenvolver uma metodologia no ensino da capoeira na Educação Física, com base nos métodos criados por Zuma, na década 1920 (MARINHO, 1945).

⁹ BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. Capoeira. **Revista Textos do Brasil**. n. 14. Departamento Cultural. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos-do-brasil-14>>. Acesso em: 09 nov. 2012.

¹⁰ Regulamento em 1986 pela Confederação Brasileira de Pugilismo. Ver: REGRAS OFICIAIS DE CAPOEIRA. Rio de Janeiro: Edit. GPS e Promoções Desportivas, Janeiro/1987.

estruturais que utilizam a linguagem do cinema, apenas para auxiliar-nos no momento de reunir as informações para a produção dos dados, adentrarmos com o processo investigativo, como descreveremos a seguir.

1.2. Referencial teórico-metodológico da pesquisa

Para realizarmos a leitura dos filmes, assumiremos como teoria o conceito de Carlo Ginzburg (1989) sobre o *saber indiciário*,¹¹ com intuito de criar novas possibilidades de estudar o objeto, quando este ainda apresentar lacunas quanto aos questionamentos que lhe são feitos. Ginzburg (1989) indica que essas possibilidades podem ser criadas à medida que os *indícios*, *pistas* ou *sinais* que encontramos no objeto, nos orientam a uma investigação minuciosa, detetivesca, ligando pontos que permeiam o contexto do objeto, interrogando-o, para responder as perguntas que lhe são feitas.

Dentro dessa investigação, orientado pelo *paradigma indiciário* (GINZBURG, 1989), podemos compreender o processo em que se constituem as representações. Não só pelo que se apresenta explícito nas cenas, mas, também, no que se encontra implícito, marginalizado, porém com grande potencial de revelações. Nossa postura, na construção da narrativa sobre os achados nos filmes, ficará a cargo da averiguação e apresentação dos indícios durante todo processo. As figurações¹² em cena, por exemplo, passam por processos cinematográficos e evidenciam como as representações da capoeira foram apropriadas pelos diretores. Mas, para compreendermos essas representações que compõe a projeção da capoeira nas telas do cinema, nos apropriamos dos estudos sobre representações, no campo da história, de Roger Chartier.

¹¹ O “saber indiciário”, segundo Ginzburg (1989, p. 149) é um paradigma, um método investigativo de estudo da história onde olhamos os acontecimentos pelos seus pormenores, sua minúcias, naquilo que não é comum aos olhos ou ainda, no que está silenciado pelo o óbvio. A partir daí fazemos conexões com outras fontes/objetos para apresentar os acontecimentos através das evidências.

¹² Apropriamos-nos do conceito de Aumont e Marie (2003, p. 127) quando dizem que “A figuração é o fato de figurar, ou seja, de dar forma visível a uma representação. [...] é, em geral, o ato de produção da figura e seu vestígio na obra”.

Para esclarecer sobre o conceito de *representação*, Chartier (1988) elucida que não há uma única definição sobre o termo. Devemos buscar na história a sua passagem por cada época em que se tentou explicar o social, para a sua importância. Assim, o autor traz três distinções plausíveis, para que possamos compreender as lutas das representações na sociedade, pois para ele a representação é

[...] Mais do que o conceito de mentalidade, ela permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, p. 23, 1988).

Esse esclarecimento sobre as relações da representação com o mundo social nos auxilia nas reflexões sobre o que está sendo figurado nos filmes e para entendermos como o poder das imagens é constituído por lutas simbólicas, ou lutas de representações¹³ segundo Chartier, para marcarem o seu lugar no imaginário do espectador sobre quais representações da capoeira são feitas circular, pois

[...] A imagem tem esse poder, pois ‘opera a substituição à manifestação exterior onde uma força parece apenas para aniquilar outra força em uma luta de morte, signos da força ou, antes, sinais e indícios que só precisam ser vistos, constatados, mostrados, e depois contados e recitados para que se acredite na força de que são os efeitos’ (CHARTIER, p. 170, 2002).

Compreendendo essas relações simbólicas e de poder na imagem e realizando o “olhar” sobre os elementos que a compõem, de forma minuciosa, poderemos observar no próprio filme alguns dos processos e representações que são feitas para

¹³ Retornando a Mauss, Durkheim e à noção de “representação coletiva”, Chartier autoriza-se a articular as três modalidades de representação, nas quais, observa uma dupla via: “[...] uma que pensa a construção das identidades sociais como resultando sempre de uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição, de aceitação ou resistência, que cada comunidade produz de si mesma; outra considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade” (CHARTIER, 1991, p. 183).

projetar a representação da capoeira figurada em cena, sob a ótica do autor, diretor, produtor da obra cinematográfica, pois “O que é acentuado no tratamento da imagem é, portanto, o que é proporcionado à vista e posto em representação figurada” (CHARTIER, 1993, p. 405).

A partir desse tratamento realizado nas imagens, no qual os indícios se revelam dentro e fora da estruturação do cinema, surgem perguntas e respostas elaboradas de forma narrativa, não seguindo um modelo fechado, mas um método que tem o compromisso com a averiguação, as relações e o indiciário. Apresentando informações e reunindo-as, nos ajudam a entender sobre as possibilidades de interpretarmos as representações de maneira verificável, “[...] percorrendo [...] com os olhos em várias direções” (GINZBURG, 1989, p. 170), considerando, nos dizeres de Chartier (1993), sobre uma provável interpretação na imagem, que possa ser

[...] a que decifra nas imagens propostas o maior número de crenças e experiências partilhadas. A imagem é então considerada um traço das mentalidades coletivas revelando, mediante uma reprodução individualizada, uma maneira comum de representar o mundo natural, social ou celeste (CHARTIER, 1993, p. 406).

Dessa maneira, ao realizarmos o devido tratamento nas imagens dos filmes de ficção do cinema, entendemos que os filmes, além de produtos das práticas culturais e de representações, são também, segundo Ferro (2010) testemunhos indiretos do modo de viver ou de pensar de um grupo, de uma sociedade, de uma cultura. O filme, como prática, traz implicitamente a posição a partir da qual ele é percebido, como foi apropriado naquele momento da captura da imagem e que faz circular representações figuradas (com seus códigos e convenções), confrontando outros traços de um sistema de percepção próprios de uma época dada.

Partindo do pressuposto que o filme, seja fictício ou documental, é considerado, nas mais variadas áreas das ciências humanas e sociais, uma nova fonte e/ou um novo objeto de estudo a ser explorado, como aponta os estudos de Le Goff e Nora (1988)¹⁴ e Marc Ferro (2010), compreendemos a importância de teorias que auxiliem

¹⁴ Ler LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro, F. Alves, 1988. 240p.

o *espectador-analista*¹⁵ ao realizar uma leitura sobre as imagens em movimento, neste caso a imagem da capoeira. Entretanto, sabemos que mesmo preparado, o *espectador-analista* não pode se prender apenas nas teorias de estudos específicos do cinema, para não cometer o erro de cair numa descrição técnica e exaustiva, no tratamento da fonte (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

Sendo assim, para o nosso auxílio, buscamos algumas informações sobre a *análise fílmica*, que segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 14) podem ter dois significados: como “[...] a atividade de analisar (quando Roger Odin, por exemplo, fala da ‘análise fílmica como exercício pedagógico’); e também pode significar o resultado dessa atividade, isto é, com algumas exceções, um texto [...]”. São os princípios apresentados pelos autores para fundamentar as duas formas de analisar o objeto, no qual nos apropriamos da primeira, para a descrição dos elementos.

Como a nossa preocupação se volta à análise das imagens e demais elementos compostos para apresentar a capoeira na película, optamos em trabalhar com os filmes de ficção, com elementos das *cenar* e/ou *planos*¹⁶ que manifestam a capoeira. Elegemos durante nossa observação nos filmes, algumas teorias estruturadas do cinema (como veremos adiante em Costa, 2003 e Napolitano, 2005), propostas pela *atividade de analisar*, sem, porém, fechar as demais oportunidades que podem surgir pelos indícios encontrados fora da estruturação da película e sem a pretensão de cristalizar a análise ou limitá-la de outras possibilidades.

Levando em consideração algumas características da percepção humana, como a visual e a sonora, por exemplo, podemos elencar os elementos que tentam, e na maioria das vezes, conseguem envolver o espectador. Estamos falando da estruturação do filme como: a narrativa histórica do filme, os personagens, os sons, as trilhas musicais, os ruídos, os efeitos especiais, a figuração e estética dos personagens, a caracterização do cenário, as falas e diálogos dos personagens, as

¹⁵ O *espectador-analista* é aquele que não se restringe em apenas *ver* o filme, mas sim, em *revê-lo* por meio de suas nuances (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 12), desnaturalizando o processo de espetacularização do cinema, direcionados a provocar emoções, sentidos, prazer.

¹⁶ Entendemos como *cena* de filme “[...] um momento facilmente individualizável da história contada [...]” em que a ação dramática se desenrola numa certa unidade, indeterminada de duração (AUMONT E MARIE, 2003, p. 45). O plano é o corte de cada tomada dentro de uma mesma cena, organizados pela decupagem que “[...] tende a produzir, mesmo com extrema fragmentação dos planos, e graças à integração da trilha sonora; uma impressão de unidade e continuidade da cena (que na realidade é constituída por uma sequência de planos com ângulos e composição variados)” (COSTA, 2003, p. 179).

cenar, o movimento da câmera, a luz, o tipo de película, o tipo de trucagem,¹⁷ o tipo de decupagem, os créditos finais, entre outros. Características que em sua totalidade tem o propósito de seduzir a atenção do público para o filme, por sua recepção com base nos sentidos, sentimentos, emoções, desejos, afetando até mesmo algumas concepções como valores morais e éticos (RODRIGUES, 2003).

Esses elementos apresentados são considerados, nos estudos sobre cinematografia, componentes estruturados da “linguagem” do cinema. Referindo-se a essa “linguagem”, Antonio Costa (2003, p. 27) observa que “[...] o cinema é uma linguagem com suas regras e suas convenções. É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias”. Os dispositivos utilizados na narrativa fílmica são como um texto literário e para que possamos entender esse tipo de linguagem na qualidade do discurso, teríamos que desestruturá-la, para interpretá-la, “[...] até os mínimos elementos a serem costurados em sua gramática e semântica” (RODRIGUES, 2003, p. 43).

Nossa intencionalidade de análise dos filmes está na relação dos *indícios*, orientando e norteando possibilidades de leitura com base nas provas que podemos encontrar na projeção das imagens e pelas escolhas feitas pelos autores, diretores e produtores do cinema. Tais escolhas indicam como a imagem da capoeira foi capturada e apropriada pelas produções cinematográficas na criação de representações. Alguns dos *indícios*, de forma direta ou indireta nas imagens, podem nos possibilitar a compreender as apropriações que a produção fez da capoeira e seus usos na reprodução ou criação de representações.

Por isso, dentro da composição fílmica, onde encontramos os elementos sendo articulados (como exemplo: cenário, trilhas sonoras, personagens, trucagem, e outros, no qual já citamos) e estruturados, destacamos três grandes possibilidades para nos auxiliar como referências, no filme, para darmos início ao encontro de possíveis indícios dentro e fora da obra cinematográfica. Segundo Napolitano (2005), podemos observar como potencialmente informativos para uma análise do objeto-filme (ou fonte-filme), e no qual ressaltamos: a imagem; o som/efeitos; e o

¹⁷ Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 293) “É trucagem toda manipulação na produção do filme que acaba mostrando na tela alguma coisa que não existiu na realidade”. Citam como exemplo o dublê que realiza a cena perigosa no lugar do ator.

texto (conteúdo narrativo).

A imagem em movimento é captada e manipulada pela produção cinematográfica a fim de projetar algo que é tido como real, imitação do real ou que pode vir a se tornar real. É uma sucessão de imagens instituída por um sistema estruturado que foi, ao longo dos anos, se constituindo na história do cinema, para serem captadas pelos sentidos dos espectadores, numa rede complexa de decodificação da informação projetada na tela. Assim como na escrita, os espectadores precisam deste entendimento, dos códigos, para realizar as suas convicções de conhecimento pela imagem. Para Chartier (1993, p. 406) a imagem é “[...] ao mesmo tempo, transmissora de mensagens enunciadas claramente, que visam seduzir e convencer, e tradutora, a despeito de si mesma, de convenções partilhadas que permitem que ela seja compreendida, recebida, decifrável”.

Por isso, ao observarmos as possibilidades que encontramos em uma imagem projetada na tela, podemos destacar os elementos utilizados para compô-la, como o cenário (objetos, animais, natureza ou artificial), cena (ação, espaço, tempo, luz, cortes, montagem), personagem (estética corporal, vestimenta, comportamento, movimento humano), figurantes (personagens em plano de fundo para caracterizar o movimento em cena), movimento da câmera (que intenciona o movimento do olho para dar continuidade na ação no plano escolhido). Lembrando que, o que está sendo apresentado na tela do cinema possibilita ao espectador interpretá-lo em seu imaginário e que o leva a uma reflexão da imagem tida como algo verdadeiro ou não, agregando sentidos. Essa provocação da imagem contribui na construção do imaginário sobre diversas representações.

Porém, não podemos esquecer de que a imagem pode ser subversiva e contraditória, manipulada, idealizada conscientemente ou simplesmente atender aos desejos conscientes/inconscientes do autor, diretor, produtor do filme. Costa (2003, p. 25) lembra que “A instituição cinematográfica tem haver [sic] com o desejo, o imaginário e com o simbólico: insiste nos jogos de identificação e nos complexos mecanismos que regulam o funcionamento de nossa psique, de nosso inconsciente.” Estes aspectos podem estar explícitos ou não, na projeção da imagem. Por isso, Ferro (1974, p. 32) com uma abordagem socio-histórica do filme o vê como “[...] um produto [cultural], uma imagem-objeto, cujas significações não são somente

cinematográficas”, pois devemos direcionar o nosso “olhar” ao “*visível e o não visível*” nas imagens analisadas.

Nesse ponto, podemos dizer que, o que é “silenciado” pela produção do filme e que não se revela na imagem direta ao espectador, também compõe o *modo de endereçamento*¹⁸ do autor/produtor no planejamento e construção das representações cinematográficas. Essas ausências sugerem, talvez, ver as formas de como as produções se *apropriam* do conhecimento adquirido sobre qualquer conteúdo a ser trabalhado em cena. Por isso, a interpretação não deva ser apenas focada na imagem, mas também nos demais elementos que compõem o filme (como o som e a narrativa textual).

Ainda neste ponto, Ferro (1988), ao falar sobre o que não está “visível”, salienta que podemos observar os “lapsos”¹⁹ cometidos, de forma inconsciente, pelo autor/produtor do filme, revelando aí, provavelmente, o que não passou pela trucagem, os truques de montagem diante a câmera, no processo final do filme, apresentando, quem sabe, o “não visível” de uma história representada no enredo do filme.

Portanto, podemos observar que existem algumas possibilidades de ver a imagem em movimento e que as suas possibilidades de interpretação dependem de uma leitura crítica do pesquisador. Este deve estar atento e compreender a imagem como aquilo que é produzido para um determinado fim (seja econômico, político, científico ou artístico), e que esta produção resulta em representações que são lançadas sobre a tela do cinema, para diversos tipos de espectadores.

Mesmo com essas possibilidades, é importante ressaltarmos sobre os limites da interpretação das imagens em movimento, para que a nossa leitura das representações não produza conjecturas ou caminhe para discursos ficcionais. No processo de descrição do enredo fílmico e seus dispositivos em texto, entendemos que as representações se ancoram nos elementos que o próprio texto, a descrição do filme, apresenta em seu todo. Neste ponto, compartilhamos do pensamento de

¹⁸ Termo utilizado por Elizabeth Ellsworth (2001, p. 11) para explicar que assim como as cartas, livros, propagandas, são produzidos com a intenção de se alcançar a um determinado “destinatário”, o filme visa, imagina e deseja o mesmo com público. Por isso, segundo a autora, o modo de endereçamento resume-se a “quem este filme pensa que você é?”.

¹⁹ Aqui a palavra indica: deslize, descuido proveniente de esquecimento, engano involuntário.

Umberto Eco (2004), entendendo seu olhar na interpretação e conjectura sobre o texto, no qual fazemos aproximações com a leitura fílmica. No seu entendimento sobre *intentio operis*,²⁰ Eco (2004, p. 15) diz:

A iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico. Isso não significa que só se possa fazer sobre um texto uma e apenas uma conjectura interpretativa. Em princípio, podemos fazer uma infinidade delas. Mas no fim as conjecturas deverão ser testadas sobre a coerência do texto e à coerência textual só restará desaprovar as conjecturas levianas.

Compreendendo que a interpretação, dentro do processo de leitura das imagens, tem um limite, e que esse limite também é balizado pelas possíveis compreensões e apreensões feitas por meio do esgotamento de questionamentos que podemos fazer aos *indícios*, em relação às demais informações contidas no filme, precisamos discutir sobre a sonoridade e o conteúdo narrativo para entendermos tais informações.

Em relação à sonoridade, percebemos como um elemento que abrange todas as formas sonoras como música, ruídos e falas, na produção do filme. Essa captação pela câmera e outros instrumentos técnicos sonoros, quando acoplados às imagens no processo de montagem do filme, potencializam, reforçam a narrativa fílmica, dando sentidos estabelecidos e significados a imagem que está sendo apresentada.

Compreender esse elemento (sonoridade) exige um esforço do pesquisador em aprofundar os seus conhecimentos na questão musical ou de efeitos especiais, o que não é o nosso caso. A nossa preocupação está em compreender que, recorrendo à manipulação dos registros de som, o autor/produtor estabelece alguns sentidos às imagens, provocando o espectador, quanto à representação projetada na tela. Essa projeção, carregada de trucagens e *efeitos especiais*,²¹ levam as pessoas a se envolverem com a "realidade" apresentada no filme, não só com a

²⁰ Eco (2004, p.14) entende por *intentio operis* “[...] uma interpretação, caso pareça plausível em determinado ponto do texto, só poderá ser aceita se for reconfirmada – ou pelo menos se não for questionada – em outro ponto do texto”.

²¹ Compreendemos os efeitos especiais, segundo Costa (2003, p. 204), como os efeitos produzidos por tecnologia, câmeras especiais e programas de computador, num processo de simulação e ilusão de algum objeto ou ação.

visão, mas com outros sentidos físicos que envolvem sua atenção na imagem da tela.

Esses sentidos são estimulados também pelas diversas formas sonoras encontradas no momento da imagem em movimento, que nos induz a fazer algumas associações, consciente ou inconscientemente, com a realidade, visto que, esses efeitos, sonoros ou especiais, são aproximações feitas pela produção cinematográfica com as representações do cotidiano humano. Com isso o cinema, ao projetar uma representação, faz permear, de certa forma, no imaginário humano, possíveis "realidades".

O conteúdo narrativo do filme, também passa por técnicas próprias de criação do cinema. É nele que encontramos diversas formas adotadas pelos cineastas de apresentar as suas histórias para os espectadores. A decupagem dos elementos cinematográficos em planos sequenciais organiza e norteia, junto ao roteiro, o sentido narrativo em que o filme é envolvido.

Seguindo um roteiro,²² o enredo do filme toma a forma planejada pelo autor/produtor. O filme narra a sua história, com sua linguagem imagética, com intuito de apreender a atenção do espectador e o provoca, trabalhando os seus sentidos e sua consciência, envolvendo-o em um jogo de imagens, sons e palavras, levando-o a mergulhar no imaginário de forma individual ou coletiva, criando algumas perspectivas, no plano consciente, que possam ancorar diversas representações.

Dentro do processo narrativo do filme, o autor/produtor utiliza mecanismos como: roteiro, montagem dos planos, decupagem dos elementos, edição, entre outros, para dar vida a sua história e torná-la tão convincente, que nos leva a questionarmos: o que é realidade e o que é ficção? Podemos observar isso nas grandes produções da indústria do cinema que lançam um determinado filme, carregado de investimentos em sua construção, no intuito de alcançar uma enorme parcela de espectadores.

Esses elementos ressaltados por Napolitano (2005), imagem, som/efeitos e narrativa

²² Segundo Costa (2003, p. 166) "[...] o roteiro é entendido como técnica de elaboração ou de 'pré-visualização' do filme [...] constitui o ponto de referencia para o preparo de todas as ações técnico-organizativas da realização. O roteiro é um texto do tipo muito particular. Ele deve ter qualidades expressivas ou dramáticas enquanto contém os diálogos que os atores terão de dizer; além disso, tais qualidades devem ser funcionais para a compreensão de todos os aspectos psicológicos, estéticos, etc. por parte de todos aqueles (dos autores aos técnicos) que podem contribuir para o sucesso da obra".

textual, nos auxiliam no entendimento e refinamento do nosso roteiro, segundo o referencial que adotamos para analisar as cenas dos filmes. Pois, cada elemento escolhido para a composição da cena, pode indiciar a forma como as imagens da capoeira são apropriadas e apresentadas em diversos contextos narrativos dos filmes.

1.3. O roteiro de pesquisa e as fontes fílmicas

Tomando como referencial os conceitos apresentados para que possamos analisar o conteúdo dos filmes, primeiro observamos cada filme por inteiro para marcarmos os momentos em que aparecem a capoeira ou o personagem capoeirista. Logo após, descrevemos cada elemento das cenas ou imagens, seguindo um roteiro por nós elaborado para nortear nossa observação nos planos dos filmes. Nosso “olhar” ficou a cargo, primeiramente, das cenas ou fragmentos (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994) em que aparece a manifestação e depois nos indícios encontrados em todo o enredo.

Seguindo os conceitos de decomposição do filme sugeridos por Vanoye e Goliot-Lété (1994) e Napolitano (2005) o roteiro com o qual trabalhamos, assim ficou estruturado: A) Imagem: cenário; personagem (roupa, gênero, tipo físico, comportamento, gestos e movimentos), B) Som/efeitos: fala das personagens; fala dos figurantes; músicas; ruídos; efeitos especiais (realizados por computador), C) Cena: ação dos personagens; tempo/duração das cenas D) Informações: Observações e comentários dos autores; sinopse; ficha técnica.

O roteiro foi seguido e utilizado em todos os filmes nas mesmas condições, ou seja, a reprodução em aparelho de DVD. Os instrumentos utilizados, a observação e a descrição, para a produção dos dados também seguiram critérios parecidos para todos os filmes. A interpretação na análise acontece mediante a leitura dos *indícios* nas imagens e nos dados produzidos, interrogando e relacionando-os, mediante toda discussão teórica apresentada até o momento, para as possíveis análises.

Na busca dos filmes selecionados optamos pelos longas-metragens de ficção que

contêm a capoeira, ou o personagem capoeirista manifestados em cena. Os filmes do gênero documentário²³ não fazem parte do estudo, visto que, apesar de encontrarmos algumas tentativas de catalogação deste formato na produção brasileira, muitas películas foram perdidas ou deterioradas pelo tempo. Outra dificuldade é que em muitos países não existe ainda um banco de dados que tenham catalogado toda a produção dos filmes tidos como documentais.

O levantamento dos filmes foram concentrados, especificamente, na *Internet Movie Database*, IMDb,²⁴ um dos maiores banco de dados da filmografia mundial disponibilizada na internet, na Cinemateca Brasileira, localizada em São Paulo, que guarda o maior acervo de filmes, documentários e conteúdo jornalístico do país, e no trabalho de Antônio Leão da Silva Neto (2002) que faz um exaustivo levantamento de informações sobre todos os filmes de curta e longa-metragem produzidos no Brasil desde 1908 a 2002.

Podemos destacar também que no processo de catalogação acessamos várias fontes, como o site da Federação Internacional de Capoeira (FICA),²⁵ que apresenta alguns recortes de filmes em formato de vídeos do Youtube,²⁶ e nove sites de grupos de capoeira conhecidos internacionalmente.²⁷ Todos estes acessos nos trouxeram pistas e informações sobre títulos ou possibilidades de encontrarmos a capoeira sendo manifestada em alguma película. Com todas essas informações, conseguimos catalogar 20 filmes de produção brasileira (Quadro 01) e 30 filmes de produção internacional (Quadro 02).

²³ Os documentários são tidos como o primeiro gênero fílmico na história do cinema (SILVA, 2002).

²⁴ A sigla em inglês IMDb significa *The Internet Movie Database* (Banco de dados de filmes na internet).

²⁵ O site está disponível em www.capoeira-fica.org. Último acesso em fevereiro de 2012.

²⁶ Site de acesso público que realiza carregamento e compartilhamento de vídeos em formato digital disponibilizados aos seus usuários.

²⁷ Sites visitados: <www.muzenza.com.br>; <www.abada.com.br>; <www.cordaodeouro.com.br>; <www.gruposenzala.com>; <www.capoeirabrasil.com.br>; <<http://axecapoeira.com>>; <<http://João-pequeno.com>>; <www.sementedojogodeangola.org.br> e <www.capoeiramestreimbamba.com.br>. Acesso realizado entre out. à dez. 2011.

Produções brasileiras	Ano
Orfeu do Carnaval	1957
Massagista de Madame	1959
Senhor dos Navegantes	1961
Barravento	1961
A grande feira	1961
O pagador de Promessas	1962
Capitães de Areia	1969
Se meu dólar falasse	1970
Kung Fu contra as bonecas	1975
Cordão de ouro	1977
Tenda dos milagres	1977
Quilombo	1984
Jubiabá	1987
Vagas para moças de fino trato	1992
Como ser solteiro	1998
Madame Satã	2002
Ó pai, ó	2007
Besouro	2009
Desenrola	2011
Capitães de areia (refilmagem)	2011

QUADRO 01 – FILMES NACIONAIS

Produções estrangeiras	Ano
Lethal Weapon (Máquina Mortífera)	1987
Rooftops (Nos telhados de Nova Iorque)	1989
The forbidden dance is lambada (Lambada: a dança proibida)	1990
Kickboxer 3: The Art Of War (A arte da Guerra)	1992
Brenda Starr	1992

Only The Strong (Esporte Sangrento)	1993
Kickboxer 4: The aggressor (O agressor)	1994
Red Sun Rising (Alvorada vermelha)	1994
Kickboxer 5: The Redemption (A redenção)	1995
Crying Freeman	1995
Bloodsport 2 (O grande Dragão Branco 2)	1996
The quest (Desafio Mortal)	1996
Hyôryû-gai (City of lost souls)	2000
The Rundown (Bem vindo à selva)	2003
Ocean's Twelve (Doze homens e um novo segredo)	2004
Catwoman (Mulher Gato)	2004
Meet the Fockers (Entrando numa fria maior ainda)	2004
Death Trance	2005
Tom Yum Goong (Ong Back 2)	2005
Aeon Flux	2005
Harry Potter and the Goblet of Fire (Harry Potter e o cálice de fogo)	2005
Date Movie (Uma Comédia Nada Romântica)	2006
Are we done yet? (Uma casa de pernas para o ar 2)	2007
Hellboy 2	2008
Never back down (Quebrando as regras)	2008
Never Surrender	2009
Tekken	2010
Undisputed III: Redemption (O lutador 3)	2010
The Karate Kid	2010
Never back down 2 (Quebrando as regras 2)	2011

QUADRO 2 – FILMES INTERNACIONAIS

Lembramos que muitos dos filmes, principalmente os brasileiros e mais antigos, foram perdidos em acervos e videotecas pelo país. Mesmos os ainda encontrados em posse de colecionadores, acervos públicos e particulares, ou produtoras, hoje se encontram em péssimo estado ou já não possuem mais a sua função fílmica (SILVA

NETO, 2002). Mesmo assim, depois de realizada a nossa catalogação, contemplamos nosso levantamento, encontrando todos os filmes anunciados nos Quadros 01 e 02.

Diante das fontes do catálogo apresentado, nosso próximo passo foi compreender como os filmes são tidos como fonte ou objeto de pesquisa e como nosso estudo adentra no campo das discussões sobre o cinema sendo utilizado nas mais diversas áreas de conhecimento. Veremos quais caminhos foram possibilitados e a que resultados chegaram com suas escolhas, dialogando com a produção da Educação Física, e demais produções de outras áreas.

2. A EDUCAÇÃO FÍSICA VAI AO CINEMA

No levantamento bibliográfico, procuramos produções que discutissem de alguma forma a relação capoeira e cinema na área da Educação Física. De um levantamento realizado, tendo como instrumento de pesquisa o catálogo de periódicos da Educação Física (FERREIRA NETO *et al.* 2002), no qual encontramos as principais produções especializadas da área,²⁸ a biblioteca virtual da Unicamp, USP, NUTESES, no site da Capes, no link do Programa de Pós-graduação em Educação Física e nos indexadores: **Scielo Brasil e Directory Of Open Access Journals – DOAJ Brasil.**

Como resultado desse levantamento, encontramos os trabalhos de Miranda, Lopes e Lara (2011) nos Anais do XVII CONBRACE que fala especificamente sobre o uso do filme *Besouro* (2009) como recurso imagético e a análise da capoeira por meio da sua diversificação de sentidos e significados no texto fílmico, na experiência estética dos alunos no processo didático-pedagógico nas aulas de Educação Física. A metodologia, apesar de não explícita no texto, se deu por uma descrição das expressões de algumas cenas contextualizando-as como as manifestações corporais da capoeira, dando sentido ao contexto social no qual se insere. Neste caso a análise, segundo os autores, foi utilizada apenas como um “[...] recurso motivador de debate para além do texto acadêmico, trazendo temáticas que transcendem o campo escrito e promovem reflexões sobre a manifestação da capoeira na dimensão da cultura” (MIRANDA; LOPES; LARA, 2011, p. 6).

Já o estudo de Castro Jr. (2010) faz um levantamento e uma discussão histórica sobre a capoeira, o cinema baiano, as festas populares e a arte, entre os anos de 1955 e 1985 no estudo ganhador do 1º prêmio Brasil do Ministério do Esporte. Com uma abordagem teórica com base na análise fílmica, duas categorias são criadas: uma fala diretamente da capoeira e a outra onde a capoeira aparece de relance, mas perceptível. Ambas as categorias são apresentadas como forma de enunciação da representação simbólica apresentadas pelos autores, encontradas nos filmes, relacionando-as com outras fontes.

²⁸ Podemos citar: Revista Brasileira de Ciência do Esporte, Revista Movimento, Revista UEM, Revista Motriz, Revista Pensar a Prática, Revista Recorde.

Nessa mesma linha de interpretação das imagens, Lussac e Tubino (2009) apresentam uma análise do filme *Mestre Bimba, a capoeira iluminada*, discutindo as formas, símbolos e cenas trabalhadas pela produção para passar algumas ideias e modelos, considerando o cinema e o esporte como eficazes ferramentas pedagógicas. Trechos do documentário são descritos e a leitura é realizada relacionando-a a outras fontes dentro do filme, como outras cenas, a escolha da produção por determinados ângulos da câmera, os dizeres dos mestres que participam das entrevistas. Fora do filme, discutindo o contexto da época da academia de Bimba, pontos como a imagem do mestre em relação às questões de comportamento, de gênero, no âmbito da moral e dos valores sob uma perspectiva sociocultural.

Podemos observar nos estudos acima, que contêm a capoeira como pano de fundo para as discussões e os filmes como fonte, possibilidades de análises que discutem questões metodológicas, históricas e socioculturais. Porém, ampliamos nossa procura nas demais pesquisas da área, que utilizam a cinematografia como objeto e/ou fonte com outras temáticas, para compreendermos os usos e os resultados alcançados. Sob essa perspectiva, encontramos 18 artigos que abordam o cinema como estudo.

Dentre os artigos encontrados, notamos os estudos da relação do esporte e o cinema nas películas nacionais com uma abordagem histórico-social (MELO, 2003; 2005). Essa “arqueologia social do esporte”, denominado por Melo (2005, p. 22), busca apresentar as representações esportivas encontradas nos filmes, por meio de suas produções, analisando as informações contidas nas sinopses, película e acervo, relacionando-as com o seu contexto de produção. Porém, mesmo assumindo como base teórica os estudos do cinema (COSTA, 2003; VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994; XAVIER, 2001; BERNADET, 1995), o autor não tem como foco, ao menos no primeiro momento, analisar as imagens de cada obra. Sua produção inicial ficou a cargo do levantamento de toda filmografia brasileira registrada em película e demais documentos onde o esporte se manifestava de alguma maneira, do ano de 1908 a 2002. Como resultado ele levanta 134 filmes, entre toda produção cinematográfica nacional nesse período, que de alguma forma apresenta o esporte em seus enredos.

Em relação à estética do esporte e a arte do cinema, Melo (2005) utiliza-se do título *A presença do esporte no cinema...* e discute com vários autores sobre o aspecto estético esportivo para ampliar as nossas reflexões e compreensões “[...] acerca da presença social do fenômeno esportivo” (MELO, 2005, p. 113). Porém, nem o objetivo e a metodologia estão voltados para a análise das imagens do cinema. Pois o estudo apresenta as possibilidades do esporte moderno ser considerado como arte, articulando a discussão dos autores sobre a arte e a sociedade e a presença esportiva no cinema.

Assim segue os estudos sobre a relação do esporte com o cinema argentino (MELO; DRUMOND, 2009) no âmbito do governo de Juan Perón, no período de 1946 a 1955. Onde o objetivo foi analisar a presença da prática esportiva sendo representada na cinematografia Argentina. Do levantamento realizado, constataram a presença do esporte em 129 filmes. A atividade esportiva sendo representada de alguma forma seja nas películas, nas informações de produção, ou o próprio contexto. Este estudo teve seu norteamiento pelo viés histórico social, e discutiu a importância do esporte no governo de Perón como estratégia de propaganda política, articulando outras fontes da história do cinema da época e o contexto daquele regime.

Em caminho diferente Terra e Pizani (2009) utiliza o filme não só como objeto, mas também como fonte de imagens sobre o esporte moderno que nos levam a refletir sobre as memórias do esporte e sua relação com a educação burguesa, trabalhando com alguns autores da história cultural.²⁹ Na metodologia utilizam o filme *Cavalo de fogo* como “[...] um produto da sociedade contemporânea, que veicula memórias sobre a origem do esporte e suas relações com a educação burguesa [...]” (TERRA E PIZANI, 2009, p. 3). Analisam a história e a narrativa do filme e o que o mesmo pode contar sobre a história do esporte moderno, de acordo com as ações e contextos que envolvem os personagens e demais imagens. Uma descrição da expressividade das cenas, ancorada nas teorias de imagens e cinema, do autor

²⁹ BLOCH, M. Apologia da história ou O ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Org.). História: novos objetos. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro. : F. Alves, 1976. LE GOFF, J. História e memória. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

Milton José de Almeida.³⁰

Voltando-se para a leitura dos filmes, encontramos nos trabalhos de Pimentel e Pimentel (2005) com a análise dos discursos e das imagens sobre o profissional do lazer; Melo e Fortes (2009) com a análise da presença do surf em 04 filmes nacionais durante período de 1978 a 1983; e Lovisolo e Peil (2010) com a hipótese das narrativas cinematográficas sobre os esportes que dominam os recursos filosóficos do Romantismo. Nesses estudos a metodologia de análise (leitura e interpretação) ficou a cargo da descrição de algumas cenas e dos sentidos atribuídos aos dados interpretados. Entre os trabalhos podemos observar somente em Lovisolo e Peil (2010), o uso da autora Christian Metz³¹ como referência utilizada no estudo voltado especificamente ao cinema.

Em Pereira e Pinto (2005) podemos observar a análise didática dos filmes *Boleiros: era uma vez o futebol* e *Tiros em Colombine*, sendo utilizadas como uma possibilidade de ensino no processo de formação. Sua metodologia organizou-se em trabalhar com a produção de vídeos com os alunos/estagiários para que compreendessem os mecanismos de produção cinematográficos. Depois deste processo, com os conhecimentos adquiridos, observaram os filmes pelos seus aspectos técnicos e de conteúdo, resultando em resenhas críticas, que foram incorporadas a um texto único da turma de estágio. Este processo possibilitou discussões e reflexões sobre a cultura corporal, no caso, o futebol. Como referência utilizada em estudos sobre o cinema, encontramos no texto Duarte (2002) e Ferrés (1996)³² que trabalham o filme na perspectiva educacional.

Analisando o personagem do filme *O lutador* Almeida, Gomes e Oliveira (2011) descrevem os mecanismos bioidentitários empregados na carreira profissional de lutador, na história do filme, e suas consequências na vida do personagem. A descrição das cenas centraliza-se no personagem, narrando sua história do começo ao fim do enredo, ressaltando a utilização de alguns recursos na decupagem das cenas que auxiliam a forma de apresentar as expressões figurativas do lutador. Não encontramos nas referências estudos sobre o cinema, especificamente. Porém

³⁰ ALMEIDA, M. J. Cinema Arte da Memória. Campinas, SP: Autores Associados, 1999, e Imagens e sons: a nova cultura oral. São Paulo: Cortez, 1997. (Coleção questões da nossa época; v. 32).

³¹ METZ, C. Linguagem e cinema. São Paulo: Perspectiva, 1980.

³² DUARTE, R. Cinema & educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. FERRÉS, J. Vídeo educação. 2. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

podemos notar alguns estudos onde o cinema se faz objeto, como os de Victor Melo, como já citado.

Em Melo (2008) e Sant' Ana (2009), outra possibilidade de analisar o filme é a resenha crítica. Melo (2008) analisa o filme *Rock Balboa* tomando como base a bibliografia sobre os filmes de boxe, enquanto Sant' Ana (2009) analisa o filme *Show de Bola* com breves observações críticas. Em ambos os trabalhos, os autores descrevem as cenas e articulam com algumas discussões temáticas que se apresentam nas cenas, nos levando a refletir, por meio do olhar e argumentos utilizados por eles, para expor os seus pensamentos sobre os assuntos abordados. Sant' Ana (2009) optou por descrever o enredo do filme articulando com suas ideias e outros filmes, enquanto Melo (2008) descreve as cenas articulando sua crítica à história fílmica do boxe, de acordo com o seu levantamento e seus estudos sobre o esporte e cinema, como podemos observar na resenha de Moreno (2005) sobre o livro *O esporte vai ao cinema*, do próprio Victor Melo.

Em outros textos, encontramos os filmes sendo analisados e discutidos na construção da identidade nacional (MELO, 2005) e as imagens na construção da representação do esporte ligado ao gênero masculino (MELO; VAZ, 2006). Melo (2005) não discute a película em si, mas os movimentos cinematográficos ocasionados pelas polêmicas do Cinema Novo no lançamento do filme *Garrincha, alegria do povo* e os estudos culturais de Stuart Hall. Enquanto em Melo e Vaz (2006) discutem o boxe como um espetáculo esportivo ligado a masculinidade e essa construção sendo representada pelas imagens nos filmes. Nos estudos de Melo (2005) encontramos como referencias do cinema autores como Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier e Paulo Emílio Sales Gomes,³³ e nas referencias de Melo e Vaz (2006) vimos Walter Benjamin, Rick Altman e Guy Debord,³⁴ nas discussões.

Podemos perceber que nas produções citadas acima, o filme é trabalhado tanto como objeto de análise, onde a descrição das imagens são utilizados para ilustrar,

³³ Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978; XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001; e GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

³⁴ Ver: BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas I). São Paulo: Brasiliense, 1985; ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000. p. 249; DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

figurar ou mesmo relacionar temas que abarcam uma discussão teórica eleita pelos autores, tanto como fonte, onde é confrontado com outras teorias e fontes para compreender e apresentar algumas representações nos âmbitos sociais e históricos.

2.1. O uso do cinema como fonte por outras áreas de conhecimento

Diante os estudos encontrados na produção da Educação Física, relacionados ao uso do cinema como fonte ou objeto, sentimos a necessidade de ampliar nossa busca para além do que encontramos. Por isso, buscamos no banco de dados on-line da Scielo Brasil,³⁵ que divulga vários trabalhos de diversas áreas de conhecimento, publicadas nas principais revistas científicas do Brasil, além de servir como indexador e portal para várias revistas, com o selo do CNPq, todos os trabalhos que utilizam os filmes como objeto/fontes de estudos, tendo como termos descritores a análise fílmica, filme, cinema e a capoeira.

Desse levantamento, chegamos a 163 artigos, onde 03 deles foram contemplados em nossa discussão sobre os achados na área da Educação Física, sendo esses os trabalhos de Melo e Fortes (2009), Dias (2010), Melo e Rocha Jr. (2012). Em 63 dos trabalhos localizados, os termos cinema ou filme aparecem esporadicamente, sem a pretensão de aprofundamento em seus usos como objeto ou fonte. Nos demais 97 estudos, observamos os filmes sendo analisados diretamente, para alcançar objetivos propostos nas discussões de cada área em que se inserem.

Na diversificação das áreas que, apontados nesta revisão, objetivaram o uso do filme como objeto ou fonte de estudo, é possível observar algumas possibilidades metodológicas sendo utilizadas para a análise e leitura fílmica. Destacamos, inicialmente a análise descritiva e interpretativa utilizada por alguns trabalhos, onde os filmes ou apenas as cenas são contadas pelo autor do estudo, seja com um olhar sobre a Estética (RIBEIRO, 2002; OUVRY, 2011), sobre a História (MORETIN, 1998), ou apenas a simples descrição e interpretação para o diálogo, tomando por base alguns conceitos para falar sobre a didática fílmica na educação (TAPAJÓS, 2007; NUNES, 2011; SOBRAL, 2011; ALMEIDA, 2012), ou ainda questões sociais e

³⁵ Disponível em <<http://www.scielo.br>>, último acesso em 18 de janeiro de 2013.

culturais (CASTELO BRANCO, 2007; MACHADO, 2008; SCHIMDT, 2009; SCHIMDT, 2012).

O ato de descrever os acontecimentos dos filmes, ou cenas contidas neles, auxilia e facilita a visualização do estudo, quanto aos caminhos interpretativos que os pesquisadores acima desenvolveram. As imagens ou mesmo a história contadas nas películas servem como um apoio ilustrativo e ao mesmo tempo como subsídio para as reflexões acerca do tema discutido por cada artigo. A interpretação dos conteúdos descritos fica ancorada nas explicações dos autores, associadas às teorias utilizadas para a leitura dos escritos, de acordo com os objetivos estabelecidos, para as discussões.

Ressaltamos também a *análise interpretativa*, onde os autores assistem aos filmes e interpretam o seu conteúdo, como exemplo as imagens, para discutir questões sobre História (MENEZES, 1998; GALVÃO, 2004; TRINDADE 2010), da infância e da educação (MARCELLO, 2008; MARCELLOS 2009; DANTAS, MARTINS E MILITÃO, 2011), economia e empreendedorismo (PELZER, 2002; HÖPFL, 2002; CRAINE E CURTI, 2009), subjetividade e conhecimento (PATTO, 1998; RAFFAELLI, 2004; ROSA, 2005; MORAES ET AL, 2006; ROCHA, 2007; FISCHER, 2008), enunciação fílmica (ROCHA, 2007), aspecto culturais (ALVARENGA, 1997; CYRINO, 2011; SARAIVA; 2011). Este tipo de interpretação também foi utilizado em estudos de caso sobre identidade e cultura (ROSSINI, 2001; ROSSINI, 2005) e estudo sobre a estética do filme (COSTA, 2009; ROVAI, 2009).

Nesses casos, a interpretação não demanda de uma descrição dos fatos decorridos no enredo fílmico. A leitura é realizada diretamente na película, dialogando com informações do contexto ou mesmo do cotidiano ao qual a produção do filme traz como tema. Porém, as informações extraídas das imagens, acabam se aproximando do modelo ilustrativo, que a análise descritiva e interpretativa acaba assumindo. Por isso, as teorias utilizadas por cada estudo sugerem uma discussão que envolve o conteúdo do cinema a ser tensionado quanto às questões que são colocadas para a compreensão do cultural ou social, de determinado grupo ou sociedade.

Outro tipo de análise que encontramos é a *análise fílmica*, que consiste em realizar uma leitura da imagem, dos dispositivos que compõe a narrativa do filme e o seu processo de produção. Podemos observar este tipo sendo utilizada nas discussões

sobre a identidade cultural (AMORIM, 2006), na relação com outras informações e fontes para discutir sobre um dado histórico (MORETIN, 2000; TACCA, 2002; SILVA E ANTUNES, 2010) ou do processo de produção do filme (ALMEIDA, 2001; MATTA E SOUZA, 2009), em estudo sobre a adaptação da literatura para o filme (DIEGO, 2010), na caracterização dramática nos elementos fílmicos que compõe uma história (DUBUGRAS, MARI E SANTOS, 2007; GUIMARÃES, 1998), na composição da narrativa do filme (MENEZES, 2007), e em estudo exploratório com relação aos conceitos psicanalíticos freudianos (RIVERA, 2006).

Esses estudos, que optaram pelo uso da *análise fílmica*, seguem uma estruturação, tanto dos processos de produção das obras cinematográficas, quanto uma linguagem mais direta do cinema. Dialogam com teorias e seguem modelos onde conhecimento de cada elemento e dispositivo, os mecanismos e a manipulação, dentro da construção dos enredos fílmicos, permitem decompor o filme e reconstruí-lo, possibilitando uma leitura das partes em relação à totalidade. Com isso, podemos compreender como essas informações estão associadas ao contexto ou a história projetada na tela.

Verificamos a *análise comparativa* sendo utilizada em alguns trabalhos para falar sobre a relação entre os personagens de um mesmo filme, (PAIVA JR; ALMEIDA; GUERRA, 2008) na comparação entre dois filmes de épocas diferentes numa relação estética e histórica (LA FERLA, 2007), na comparação de conteúdos dos filmes para discutir corporalidade e construção dos sujeitos (MALUF, 2002), na comparação narrativa dos filmes no diálogo sobre representações da ciência (CORMICK, 2006), e comparando as imagens e história com a literatura (ANDRADE, 1999) ou com a biografia da pessoa que serviu de inspiração para personagem (BARTRA; MRAZ, 2005).

Nesses casos, os filmes foram analisados observando suas relações de aproximação e distanciamento do objeto de cada estudo. Uma leitura crítica, com a descrição dos pontos que se relacionam, comparando-os e produzindo informações que permeiam o debate sobre as questões propostas pelas pesquisas. As possibilidades de correlacionar as informações, nos ajudam a compreender como os filmes estão projetando determinados assuntos em benefício ou detrimento das

informações do cotidiano, para o imaginário dos espectadores.

Tendo como base uma *análise descritiva*, encontramos trabalhos que discutem o conteúdo fílmico, para aplicação em unidades de informação (CORDEIRO, 2005), no estudo exploratório dos espectadores do filme, para avaliar a audiodescrição, (ARAUJO, 2011) no método comparativo sob uma perspectiva semiótica, (GUIMARÃES, 2011) no estudo de caso e historiográfico, (PEREIRA, 2008) na descrição dos elementos da narrativa para discutir o regime de credibilidade documentário (MARCELLO, 2010) ou na relação da cultura ficcional e realidade (SILVA JR, 2011).

Como vimos na *análise descritiva interpretativa*, o que se busca nos filmes são produzir dados a partir de uma descrição das imagens, cenas, acontecimentos apresentados na tela. Porém, utilizando somente a *análise descritiva*, como parte da metodologia, observamos que os autores fazem um uso das informações produzidas nos escritos para facilitar a visualização e fundamentar suas argumentações na organização categorizada dos achados. Cada informação preenche uma categoria, eleitas na pesquisa, de acordo com as observações realizadas no filme. Esse procedimento é associado a outro método, como exemplo, o *comparativo*, no estudo de Guimarães, (2011) numa leitura semiótica das imagens dispostas no filme, para falar sobre a dinâmica da tradução, resultando na afirmação em que a obra analisada conseguiu integrar as exigências intersemióticas concernentes a uma adaptação fílmica bem sucedida.

Focando a estruturalidade dos filmes, temos os trabalhos de Pereira (2008) e Santos (2011) que utilizam a análise estrutural na narrativa fílmica, enquanto Ramos (2009) analisa as estratégias nas narrativas. Encontramos também a análise estética nos processos de produção (JALLAGEAS, 2007; TARDIVO; GUIMARÃES, 2010) e no diálogo com o expressionismo (KORFMANN, 2012). Sob a análise semiótica, temos trabalhos discutindo sobre a ausência (DORNBUSCH, 2011), e o estudo de caso falando sobre representações culturais por meio de uma análise semiótica peirceana (MESSIAS, 2011).

Tomando por metodologia as análises estruturais, entendemos que as leituras sobre as obras cinematográficas são formalizadas por discussões sobre as teorias que engendram os campos linguísticos, narrativos, discursivos e semióticos. Os

trabalhos, apresentados no parágrafo anterior, realizam e possibilitam uma leitura sobre as formas, modelos, padrões identificados e discutidos na construção das imagens e do cinema, balizados por conceitos que dão a compreender e significar os processos que envolvem a película como parte cultural da sociedade. A descrição de imagens é usada para ilustrar, exemplificar situações para sustentar, mesmo que de forma metafórica, o desenvolvimento das reflexões sobre as questões envolvidas nos estudos.

Dentro das possibilidades da *análise do conteúdo fílmico*, para leitura dos filmes, observamos sua utilização na discussão da saúde (MENEGHEL, 2008), os modos de subjetivação (LOPES; MADEIRO; SILVA, 2011), sobre a temporalidade (MENEZES, 1999), sobre a cultura do tango (SAVIGLIANO, 2005), sobre o controle da visualidade na contemporaneidade (HAMBURGER, 2007), e sobre o processo de individuação, na concepção junguiana (SILVA, 2009). Encontramos ainda, este tipo de análise sendo utilizada em estudo sob a luz da estética e da narrativa (BESSA, 2007), em estudo explorativo para discutir o universo corporativo (AZIZE, 2009). Como possibilidade de ensino-aprendizagem sobre a gerontologia (OLIVEIRA, OLIVEIRA E IGUMA, 2007), assim também para a identificação de cenas de psicopatologia nos filmes brasileiros (MAIA *et al*, 2005).

Os estudos acima, que assumiram a *análise do conteúdo fílmico*, procederam com questões direcionadas à película, considerando a sua história como um relato, tendo em conta o tema do enredo. Realizando um resumo sobre a obra, os pesquisadores decompõem o filme, sem o distanciar-se do assunto central, destacando as cenas que fazem parte da discussão, dialogando com conceitos que referenciam os artigos. Com isso, a narrativa textual de cada trabalho, se desenvolve por meio das relações e acepções realizadas sobre os conteúdos e as teorias, permitindo associações com a realidade, de acordo com a problemática levantada por cada estudo.

Utilizada em algumas pesquisas, a *análise do discurso* orientou a leitura das narrativas fílmicas para o diálogo sobre o estudo da obra de Almodóvar, nos filmes (JOVER; RICHTER; SOUSA, 1998), das narrativas sobre a violência (RAMOS, 2007), sobre a construção do real e do imaginário (MENEZES, 2000), ou ainda, com um olhar sobre a estrutura da narrativa que conta a história do personagem

(MESQUITA, 2010). Vimos também o discurso fílmico sendo analisado, para discutir a voz *over* nos filmes de mercado (XAVIER, 2006), e a análise do que o cineasta enuncia em sua obra, suas falas empregadas nos filmes, como fonte histórica (GARCIA, 2007).

Nesses estudos, o enfoque e o uso da *análise do discurso*, como parte da metodologia, estão nos enunciados discursivos e expressivos que podem ser observados nos efeitos que a imagem e som podem resultar, pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos para explicar, por exemplo, a forma como o enredo pode ser desenvolvido. Essa compreensão, do conjunto de escolhas e conhecimentos apreendidos da dramaturgia, das artes visuais e do cinema, pela produção da película, leva-nos ao encontro do modo como o filme é concebido. Com isso, espera-se que esse tipo de leitura naquela que é considerada a sétima arte permita-nos pensar e provocar novas visões sobre o mundo.

Alguns estudos, com um foco mais historiográfico, fazem uso dos filmes tendo como análise a descrição ou a interpretação das imagens narrativas, de acordo com suas necessidades. Em Schvarzman (2003) as histórias contidas no filme são apresentadas como fonte, assim também Lanni (2004) que analisa a história e os personagens do filme com uma abordagem sócio-histórica. Podemos observar a análise dos filmes sendo utilizada como fonte, que se relaciona com outras fontes para os estudos históricos, seja pelo seu conteúdo e produção (KRAUSE, 2002; FRESSATO; NÓVOA, 2011; AGUIAR, 2011) ou por sua estética (MORETTIN, 2005).

A análise historiográfica, nesses estudos, utiliza os filmes como fonte, nos quais seus contextos ou mesmo conteúdo, são analisados e confrontados com outras informações, internas e/ou externas, às produções. A dinâmica, nesses casos, está na construção e desenvolvimento de uma narrativa que estabelece contato com as averiguações dos registros cinematográficos sendo apresentados como acontecimentos históricos. O tratamento das imagens é realizado por leituras, tanto estéticas como de período de produção do cinema, para produzir argumentos que possibilitam explicar os assuntos escolhidos pelos pesquisadores em história.

De forma menos expressiva, nos trabalhos em que o filme é analisado como objeto ou instrumento de estudo, encontramos como possibilidade a análise do roteiro de Godard, que construído com imagens e sons se diferencia dos roteiros tradicionais

(LEANDRO, 2003). Em Sanches et al (2010) vemos a análise de voz dos personagens dos filmes, por meio de protocolo específico, para avaliação perceptivo-auditiva e os aspectos psicodinâmicos da voz. Nas demais ocasiões, podemos observar do uso da imagem em movimento como instrumento de pesquisa (MINUCCI E CÁRNIO, 2010; SIQUEIRA E CERIGATTO, 2012; SANTOS et al, 2011; GOMIDE, 2000; ARCHANJO E CORRÊA, 2011; DAVID, HAUTEQUESTT E KASTRUP, 2012), ou ainda, como instrumento de observação (OLIVEIRA, 2006; CEZAR; GOMES; BATISTA, 2011).

Os usos do filme como instrumento de pesquisa nos estudos citados, seguem um mesmo princípio, onde o foco ou objeto está no exterior da película, ou seja, nas provocações e efeitos que ele pode causar no espectador ou na sua relação com determinado fenômeno. Como parte do roteiro que orienta o pesquisador, a escolha e projeção das imagens atendem a critérios que se relacionam diretamente com a temática eleita, a fim de produzir informações para subsidiar reflexões e argumentações sobre o problema que o objeto apresenta. Esse processo possibilita a aplicabilidade de modelos ou procedimentos pré-definidos, como protocolos de observação ou entrevistas estruturadas, que buscam comparar os resultados para a realização da análise.

Diante do levantamento apresentado, no qual podemos observar possibilidades de se analisar um filme, seja ficcional ou documental, apresentamos a nossa metodologia e forma de análise, que se aproximam de alguns dos estudos que utilizam a interpretação e a descrição das cenas. Porém, como observamos, nenhum dos trabalhos apresentados realiza uma leitura indiciária, onde as imagens, sons e textos podem revelar informações para além da estrutura em que a película é produzida. Tampouco, uma leitura nas apropriações da produção cinematográfica sobre as representações da imagem projetada na tela.

Por isso, adentramos o cenário das reflexões sobre as representações projetadas pelo cinema, propondo uma investigação nos filmes, por meio dos indícios, dos pormenores, aquilo que muitas vezes é negligenciado na produção das cenas, mas que podem ser grandes reveladores. Focando as apropriações dos autores, diretores e produtores sobre determinado assunto ou representação. Uma proposta que assume conceitos da atividade de analisar, tendo alguns aspectos da *análise*

fílmica e uma leitura/interpretação *indiciária*, para a compreensão da imagem da capoeira e suas representações feitas circular, pelas produções cinematográficas.

Para a sistematização das nossas reflexões, estruturamos nossas discussões nos dois capítulos que se seguem. Organizamos cada capítulo em seções, das quais num primeiro, apresentamos uma introdução e os filmes catalogados para o nosso estudo. Enquanto no segundo momento, mergulharemos nos indícios, articulando-os entre si e com outras informações contidas nos filmes, na tentativa de responder nossos questionamentos e produzir subsídios necessários para discutimos sobre possíveis hipóteses que possam surgir e algumas conjecturas sobre os modos de apropriação da cultura brasileira. As duas seções do terceiro capítulo são análogas às seções do segundo, pois inicialmente, apresentaremos as produções cinematográficas estrangeiras do nosso catálogo. Na seção seguinte, aprofundaremos nossa investigação indiciária nas películas internacionais, dialogando e apresentando os achados, para entendermos como a capoeira foi apropriada.

Sendo assim, no segundo capítulo nos propusemos a investigar as películas produzidas no Brasil para compreendermos como a capoeira está sendo apropriada pelo cinema nacional e o processo de construção das imagens, assim como os dispositivos, elementos e características, utilizados para fazerem circular as representações. No terceiro capítulo, averiguamos os filmes internacionais, com as mesmas perspectivas de análises, porém com o cuidado de observar as aproximações e distanciamentos encontrados na produção brasileira e estrangeira. Apresentaremos nosso processo, mantendo o diálogo com os autores citados até o presente momento e outros que porventura necessitamos trazer para o desenvolvimento de nossa discussão, como veremos a seguir.

3. A CAPOEIRA NO CINEMA NACIONAL

A problemática do mundo como representação, moldado através das series de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real (CHARTIER, 1988, p.23).

A capoeira é uma das manifestações que, ao longo da história brasileira, vem se transformando e se constituindo em sua forma de praticar, seja nos rituais, costumes, modelos, comportamento, seja na caracterização de estilos, de técnicas, estética e musical. Sendo usada de acordo com a necessidade de quem a manifesta. Essas transformações, possivelmente, são consequência das apropriações feitas de suas representações e partilhadas no seu desenvolvimento histórico na sociedade.

Podemos ver essas apropriações, por exemplo, na captura das imagens – fotografia, vídeos digitais ou película cinematográfica – da capoeira dentro do cinema brasileiro, quando buscamos na cinematografia filmes que apresentam algumas características dessa manifestação de acordo com cada época. Características essas que compõem representações feitas a circular na sociedade brasileira e, porque não, estrangeira.

Contudo, dentro dessas representações que circularam/circulam na sociedade brasileira, sejam por discursos proferidos pelos mestres e seus praticantes,³⁶ ou por estudos acadêmicos sobre a capoeira em diversas áreas de conhecimento, não sabemos ao certo que representações o cinema nacional vem projetando, ao longo de sua história, sobre o que é ou o que fazem circular no imaginário dos espectadores sobre a capoeira ou capoeirista.

Por isso, instigados pela epígrafe deste capítulo, compreendemos, por meio dos indícios, que podemos encontrar nas imagens dos filmes de ficção, como a capoeira vem se constituindo no cinema nacional e que representações são exibidas nas películas, desde suas primeiras aparições, em 1957 com o filme *Orfeu do Carnaval* (ou *Orfeu Negro*) até a refilmagem de *Capitães de Areia* (1969) em 2011.

³⁶ Podemos observar esses discursos materializados, por exemplo, em forma de livros publicados por editoras brasileiras, cuja autoria é dos próprios mestres de capoeira, nos quais podemos citar: *A balada de Noivo-da-Vida e Veneno-da-Madrugada* de mestre Nestor Capoeira, *A magia da capoeira* de Jean Carlos de Andrade, *Capoeira: um universo de inspiração* de mestre Adelmo, entre outros.

Apresentamos outras possibilidades de leitura da representação da capoeira ancorada nos elementos escolhidos estrategicamente pela produção cinematográfica.

Para observarmos os elementos que a imagem em movimento traz direta e indiretamente, e que podem passar despercebidos ou serem ignorados pela totalidade do filme, realizaremos, segundo Ginzburg (1989, p. 149), uma investigação minuciosa nos pormenores, interpretando os possíveis indícios que poderemos encontrar na imagem, som ou no texto fílmico, relacionando-os com outras fontes contidas, dentro e fora, do seu contexto.

Por isso, o processo investigativo e indiciário (GINZBURG, 1989) associado à atividade de analisar (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994) do qual nos apropriamos, acontecerá em todos os filmes catalogados em nosso levantamento na cinematografia nacional. Como resultado de nossas buscas nas películas brasileiras, apresentamos: *Orfeu do Carnaval* (1957), *Massagista de Madame* (1959), *Senhor dos Navegantes* (1961), *Barravento* (1961), *A Grande Feira* (1961), *O Pagador de Promessas* (1962), *Capitães de Areia* (1969), *Se meu Dólar Falasse* (1970), *Kung Fu contra as bonecas* (1975), *Cordão de Ouro* (1977), *Tenda dos Milagres* (1977), *Quilombo* (1984), *Jubiabá* (1987), *Vagas para moças de fino trato* (1992), *Como ser solteiro* (1998), *Madame Satã* (2002), *Ó pai, ó* (2007), *Besouro* (2009), *Desenrola* (2011) e *Capitães de Areia* (2011).

A leitura desses filmes foi realizada a fim de produzir subsídios necessários e pertinentes para a nossa discussão, para compreendermos como a capoeira vem se constituindo pelo cinema por meio do conjunto de elementos, dispositivos, características utilizadas em sua construção e os indícios que encontramos. Pois, reportando-nos a Chartier (2002, p. 170), entendemos que o conhecimento e manipulação desses elementos pela produção cinematográfica – que tem esse poder instituidor – autorizam os autores, produtores e diretores, dentro desse processo, a produzir representações direcionadas a envolver e provocar o imaginário do espectador, levando-o a uma reflexão sobre o que está sendo exibido. Essa relação película-público é observável pela teoria da *apropriação* e da recepção das imagens, porém nosso interesse está em como a indústria cinematográfica tem se apropriado da capoeira.

Conforme evidenciamos, ressaltamos, ao longo desse capítulo, os elementos teóricos que subsidiam as reflexões do nosso estudo. Na primeira parte trazemos aspectos da *análise fílmica* e do *paradigma indiciário* e, em seguida, articulado às *estratégias* de produção para a projeção de *representações*, destacaremos os *indícios* encontrados nas obras cinematográficas brasileiras, tomando como eixo norteador as características e escolhas utilizadas pela produção de cada filme para compor as imagens da capoeira, relacionando-as e compreendendo como a capoeira está sendo caracterizada nas telas do cinema nacional.

3.1. Imagens e representações do/da capoeira em cena³⁷

A produção cinematográfica brasileira tem optado em utilizar a capoeira em seus enredos, seja apresentando-a diretamente, protagonizando o enredo, ou compondo uma figuração, um cenário, fazendo uso de características tais como o berimbau, a ginga, a música, etc, escolhidas pelos produtores, que visam representar essa manifestação em cena. Podemos observar como grandes dispositivos fílmicos comuns, a musicalidade, os objetos simbólicos e o personagem capoeirista na história dos filmes, sendo manipulados de acordo com a estruturalidade que orienta a organização de cada obra cinematográfica. Nesse sentido, vemos como possibilidades, tanto compreender sobre os práticas e estilos de se produzir a película, eleitas pelos diretores e produtores, tomando como referência as teorias do cinema, como entender que as escolhas, o manuseio dos elementos das cenas e da câmera, trazem indícios sobre a apropriação da capoeira, quando assumido uma investigação para além das formas estruturadas que produzem os filmes.

Na produção e manipulação desses grandes dispositivos fílmicos, os produtores, autores e diretores, têm realizado escolhas na captura das imagens e sons, e articulando esses e outros elementos, como o texto fílmico, por exemplo, dentro do

³⁷ Nos trabalhos de Rego (1968) e Soares (1994; 2001) encontramos a palavra capoeira sendo utilizada para referenciar tanto a manifestação em si, quanto o seu praticante.

roteiro, vemos como possibilidade, um processo de reafirmação de uma imagem da capoeira ancorada em características que nos remetem a uma representação de cultura brasileira, de povo brasileiro, de uma brasilidade da capoeira. Essas características, que iremos dar a ver, são indícios que nos levam às apropriações feitas da capoeira, projetadas nos filmes.

A figuração dos personagens apresentados como capoeiristas, ou que utilizam a capoeira na encenação, é uma dessas formas utilizadas pela produção do filme de caracterizar o praticante brasileiro, pois é construída sob uma estética corporal e de comportamento, indicando a sua atuação e o lugar em que se encontra na sociedade apresentada no enredo. Nos filmes como *Orfeu do Carnaval*, e em outros dez filmes,³⁸ a imagem do capoeirista está associada a características como o homem negro ou moreno, magro, porém forte, habilidoso com o corpo, com baixa instrução escolar e um vocabulário mais popular, trajando vestimentas que demarcam a sua condição social, na linha da pobreza, com dificuldades financeiras, morando em casas velhas de madeira ou favelas.



Figura 15 – Extraída da cena do filme *Orfeu do Carnaval*

Nos filmes *Cordão de Ouro*, *Quilombo* e *Besouro*, podemos observar ainda os personagens que seguem este modelo do negro praticante de capoeira, porém de forma mais tribal, onde homens e mulheres têm suas vestimentas peculiares aos

³⁸ Nos filmes: *Senhor dos Navegantes*, *Barravento*, *A Grande Feira*, *O Pagador de Promessas*, *Cordão de Ouro*, *Quilombo*, *Jubiabá*, *Madame Satã*, *Ó pai, ó*, *Besouro*.

povos das tribos africanas. A caracterização como saias coloridas, com tons avermelhados, ou mesmo saias feitas de palha ou junco, corpos pintados e pés descalços demarcam essa representação do escravo africano, remetendo-nos a uma época do império no Brasil, na história dos filmes *Cordão de Ouro* e *Quilombo*. Em *Besouro*, as roupas feitas de sacos de algodão, porém já sob um modelo de roupa que tenta reproduzir o estilo de servo ou súdito europeu, caracteriza a apropriação do autor do filme sobre a representação das pessoas escravizadas no país, no final do século XIX.



Figura 16 – Extraída da cena do filme Barravento

Outra característica associada à imagem dos capoeiristas, que compõe essa representação de pobreza ou de escravidão, está nas formas em que as falas são proferidas pelos personagens no momento da cena. A escolha de palavras, utilizadas nos diálogos, apresenta uma construção do personagem diante do contexto cultural apresentado no enredo do filme. Essa construção aproxima o capoeirista a uma cultura que se utiliza de uma linguagem informal, com gírias ou mesmo um tipo de vocabulário sem uma sistematização gramatical, porém que é partilhado entre um grupo de pessoas apresentado na trama. Podemos encontrar, ainda, o uso de dialetos ou vocábulos pertencentes a outros países, como exemplo, os do continente africano.

Algumas palavras como “lê”, gritada por Firmino no final da luta contra Aruã em *Barravento*,³⁹ “lá, Obá, Onje”, ditas pelo ancião enquanto ensinava as crianças de Palmares em *Quilombo*,⁴⁰ “Exu”, entidade espiritual que se apresenta a Besouro, no filme *Besouro*⁴¹ e “Ogum, Saravá”, na cena em que Jorge encontra com a entidade espiritual,⁴² enunciadas pelos personagens, são indícios que possibilita-nos realizar essas aproximações com a cultura africana, herdada dos escravizados. Palavras que mesmo incorporadas ao vocabulário brasileiro ao longo do tempo, não são muito usuais na língua portuguesa falada no Brasil, exceto em manifestações como a capoeira ou em religiões de matrizes africanas como o candomblé. Falaremos mais adiante sobre as aproximações religiosas da capoeira nos filmes.



Figura 17 – Extraída da cena do filme Quilombo

Não só as palavras de matrizes africanas, mas também a linguagem coloquial utilizada nos diálogos das cenas é apropriada pela produção do filme a fim de manipulá-las como dispositivos na composição do personagem, dando-lhe a forma

³⁹ A palavra “lê” é utilizada como voz de comando na capoeira, seja para chamar a atenção do praticante quanto aos acontecimentos da roda ou para início e finalização da roda e cânticos.

⁴⁰ As palavras “lá, Onje e Obá” são heranças da língua lorubá, falada entre os escravizados africanos no Brasil no período imperial, que significam, respectivamente: “mãe, comida e rei”.

⁴¹ “Exu” ou Èsù (em lorubá) é uma divindade africana conhecida na religião Candomblé, no Brasil, como orixá do movimento, guardião das coisas e do comportamento humano.

⁴² “Ogum” ou Ògún (no lorubá) é a divindade conhecida no Candomblé como orixá ferreiro, da luta, da guerra. “Saravá” é o cumprimento utilizado entre os escravos africanos no Brasil e pelos praticantes do Candomblé.

que tentará convencer o espectador sobre o capoeirista pobre, com baixa instrução escolar, como nas falas:

Vou lhe deixar você vivo pra salvar o povo! (Fala de Firmino na cena em que luta contra Aruã, Barravento, 1961).

_Mas acontece que se a mamãe aqui não tinha o 'diproma' de rasteira em capoeira da academia da Barra Funda, nós 'tinha' era se estrepado tudo! (Fala de Madame Perua na cena do jantar, Se meu Dólar Falasse, 1970).

_Torrar as favas do 'fedegoso', até virar um pó bem grosso. Aí fazer uma 'beberragem' e tomar que é muito bom pra pé (Fala do ancião na cena em que está ensinando para as crianças da tribo, Quilombo, 1984).

Podemos observar que o erro de pronúncia da palavra ou a frase é uma estratégia do autor em apresentar uma pessoa com um linguajar popular, sem a preocupação com a estrutura gramatical. Cria-se a partir daí uma representação de uma capoeira sem escolarização, das ruas, do pobre, e que atrelado às condições financeiras dos personagens apresentados, projetam uma manifestação que é praticada no popular e que este popular possivelmente, sustenta o que temos de representação de grande parte da população brasileira.



Figura 18 – Extraída da cena do filme Desenrola

Porém, um contraponto a esse tipo de apropriação da cultura negra do Brasil, está nos filmes *Se Meu Dólar Falasse* (1970) e *Desenrola* (2011) onde as escolhas na figuração dos personagens que utilizam a capoeira estão ancoradas em elementos que se diferenciam. Por exemplo, os capoeiristas estão caracterizados por pessoas brancas, fortes, com calças brancas e sem camisa em *Se Meu Dólar Falasse* ou pessoas brancas, adolescentes, de bermudas e sem camisa em *Desenrola*. Em nenhuma das cenas observamos a participação de personagens negros.

Os personagens de *Se Meu Dólar Falasse* manifestam a capoeira dentro de um espaço fechado, com o chão demarcado para a sua prática, ao som do berimbau tocado por um deles direcionando o que se deve fazer na manifestação. Essa construção de uma representação da capoeira mais uniformizada, mais regrada e esportivizada é a maneira que o diretor olha para essa prática, indicando a sua apropriação. De forma diferente, os personagens adolescentes de *Desenrola* estão na praia, num clima de sol e banho de mar, onde de forma descontraída e lúdica, manifestam a capoeira como um jogo com os corpos. A representação que projetam da capoeira, no caso dos meninos se divertindo na cena, caracteriza-se como uma brincadeira, um jogo onde as regras dão lugar a ludicidade do momento.

Em outros oito filmes⁴³ de nosso catálogo, a caracterização dos personagens é de homens negros e brancos com perfis corporais que se assemelham em altura e forma física. Nos enredos de *Cordão de Ouro* (1977) e *Como Ser Solteiro* (1998), apesar de observarmos vários personagens figurantes negros manifestando a capoeira, os protagonistas de ambos os filmes são homens brancos e capoeiristas. Suas participações são ativas nas cenas, demonstrando o domínio do corpo sobre os movimentos que hoje podemos caracterizar como movimentos de capoeira, como a ginga, a meia lua de compasso, a negativa.

⁴³ São eles: *Massagista de Madame* (1959), *Capitães de Areia* (1969), *Kung Fu Contra as Bonecas* (1975), *Cordão de Ouro* (1977), *Tenda dos Milagres* (1977), *Vagas para Moças de Fino Trato* (1992), *Como ser Solteiro* (1998) e *Capitães de Areia* (2011).



Figura 19 – Extraída da cena do filme Cordão de Ouro

A captura das imagens em movimento feita pelas produções desses filmes, em que os personagens não seguem um padrão estético do negro unicamente para ser um capoeirista, demonstra como possibilidade outros caminhos em que as apropriações dos autores e diretores seguiram para representar sobre a forma, a prática e quem manifesta a capoeira. O misto de personagens negros, brancos e morenos nas mesmas cenas, expressando a capoeira, foi o uso que os produtores fizeram ao apresentar uma manifestação mais heterogênea, em que os conhecimentos e as técnicas são partilhados por vários grupos da sociedade. A sua originalidade vem da mistura cultural existente no Brasil, afastando-se da representação em que os únicos praticantes eram os pertencentes à cultura afro.



Figura 20 – Extraída da cena do filme Como ser Solteiro

Fortalecendo essa representação de um país de cultura misturada nas histórias criadas pelos autores, podemos ressaltar alguns indícios nos diálogos dos sujeitos da cena. No filme *Cordão de Ouro*, o personagem Ogum compara Jorge, protagonista branco, aos guerreiros africanos, igualando seu conhecimento da capoeira aos demais praticantes negros. Podemos ver essa passagem quando Ogum diz

-Este foi seu batismo Jorge. Tu mostrou teu grande valor e de grande igual, só do povo de Aruanda. Saravá!

Em *Madame Satã*, na cena em que João, o madame Satã, está com Renato caminhando pelas ruas escuras do subúrbio do Rio de Janeiro, Renato, homem branco, admirado pela habilidade capoeirística de João diz:

-To pra ver alguém que mande um “rabo de arraia” melhor que o seu.

Em seguida:

-Quero jogar igual que você.

A composição da imagem do capoeirista, agregada a estas falas, está associada à representação do brasileiro, construída de acordo com o olhar e as escolhas que a produção lança sobre os praticantes de capoeira. Pois, constroem uma ideia de manifestação que não pertence somente à cultura negra afro-brasileira, mas de uma prática cultural que abrange outros grupos na sociedade e que podemos pensar sobre o Brasil e seu povo.



Figura 21 – Extraída da cena do filme Kung Fu contras as Bonecas

Ainda sobre essa construção do personagem realizada sob a ótica dos autores/diretores, podemos resaltar a presença de personagens femininas expressando a capoeira ativamente, como nos filmes *Massagista de Madame* (1959), *Kung Fu Contra as Bonecas* (1975), *Cordão de Ouro* (1977), *Como Ser Solteiro* (1998) e *Besouro* (2009), mulheres praticando ou utilizando a capoeira nas suas lutas corporais. Nos enredos de *Barravento* (1961), *O Pagador de Promessas* (1962), *Capitães de Areia* (1962), *Quilombo* (1984) e *Vagas para Moças de Fino Trato* (1992), a participação feminina nos momentos em que manifestam a capoeira é de acompanhamento, seja musical, cantando, batendo palmas, ou como parceiras dos capoeiristas. Apesar desse número de participações serem menor, os diretores olham a capoeira como uma manifestação que independe de cor e de gênero.



Figura 22 – Extraída da cena do filme *Vagas para Moças de fino Trato*

Essa forma de representar a capoeira, em que é uma prática da cultura brasileira que independe de gênero ou classe social vem na contramão dos filmes que acabam criando ou fortalecendo os discursos sobre uma manifestação que se fundamenta nas práticas culturais dos negros brasileiros. Principalmente os negros de descendência africana e que foram escravizados no país. Neste momento de escrita, optamos por sinalizar duas possíveis representações que se apresentam em nossas leituras nos filmes. De um lado, uma representação da capoeira, com base nos discursos, em que é uma manifestação herdada e praticada integralmente pelos negros africanos, e seus descendentes, no Brasil. Do outro, a representação é de uma prática brasileira, partindo da ideia de que a atividade não diferencia cor, raça, gênero ou mesmo idade, para praticá-la.

Em relação a essas duas representações, podemos dizer que o cinema brasileiro projeta na tela as tensões sociais e culturais que envolvem as discussões sobre o Brasil e seu povo. Numa busca da nação em responder quem, como e por que somos, a capoeira e seus praticantes são tomados pelos filmes como representantes de uma cultura que tenta se afirmar por suas manifestações e, os cidadãos, principalmente, no momento em que o processo de popularização alcança boa parte da sociedade, tornando-se uma expressão cultural associada ao brasileiro e seu país.



Figura 23 – Extraída da cena do filme A Grande Feira

Notamos que a diferença entre as duas representações, na qual uma diz que é herança africana e a outra fala sobre uma prática brasileira, que se apresentam imagetivamente nos filmes produzidos em tempos diversificados, representam a tentativa da produção do cinema nacional em projetar uma manifestação que tem sua relação com o Brasil. Porém, enquanto algumas obras cinematográficas associam a imagem do capoeirista a de uma cultura e um povo de maneira mais generalista, outras direcionam especificamente aos negros e a sua cultura afro-brasileira. Essas imagens, possivelmente podem conflitar-se subjetivamente ou em discursos sobre a representação de cultura no pensamento dos espectadores. Esse conflito, que podemos chamar de lutas simbólicas ou de representações, segundo Chartier (2002), tenta dominar o discurso sobre o que é ser um capoeirista, resultando em representações que passam a constituir o imaginário sobre o brasileiro nos discursos sobre identidades.

Ainda sobre a caracterização dos personagens capoeiristas dos filmes, porém reportando-nos aos elementos como comportamento ou ação dos mesmos, nos contextos (cenas em que são apresentados) das histórias de cada autor, podemos observar que esses dispositivos fortalecem a construção da imagem do capoeirista, quando associado à determinada cultura, neste caso, a afro-brasileira, para fazer circular a representação dos que praticam capoeira. Olhando-os como indícios, o que se revela em cada produção de filme é o pensamento sobre a capoeira voltado

às discussões que se relacionam com as reflexões sobre a constituição cultural brasileira.

Muitas das características usadas para figurar o capoeirista, como roupas, tipo físico, comportamento e falas, independente dos contextos apresentados pela maioria dos filmes, sempre exibem uma representação ancorada na pobreza das pessoas que praticam essa manifestação. Uma prática atrelada a um povo sem condições financeiras, porém que usa a criatividade nas mais variadas formas, utilizando a capoeira como luta, para a defesa pessoal, como na luta do personagem *Orfeu* contra o personagem *Morte*, na cena de *Orfeu do Carnaval*, 1957, ou no combate de *João Francisco*, o '*Madame Satã*', contra os seguranças do HIGH LIF Club, na cena de *Madame Satã*, (2002), ou por resistência dos valores culturais contra um poder que tenta se instituir como representante na sociedade.



Figura 24 – Extraída da cena do filme *Massagista de Madame*

Sobre essa luta, ou melhor, essa resistência contra um poder de dominação, sugerida pelas cenas, podemos observar no filme *Barravento* (1961), a preocupação dos pescadores em se organizarem para lutar contra os donos das redes, que dominam o mercado de peixe. Em *O Pagador de Promessas*, (1962) os amigos de Zé do Burro lutam contra a força policial na escadaria da igreja para ajudá-lo a cumprir com a promessa feita para seu cavalo. Ganga Zumba e Zumbi lideraram a resistência na Serra da Barriga contra a escravidão dos negros e os trabalhos

forçados pela sociedade e o governo em *Quilombo*, 1984. E no filme *Besouro*, o próprio Besouro lutava contra os donos de grandes fazendas da Bahia por forçarem a mão de obra escrava, mesmo depois da abolição da escravidão no Brasil.



Figura 25 – Extraída da cena do filme Barravento

Até aqui, podemos ressaltar duas representações de luta que as produções do cinema associaram a forma de manifestar a capoeira. Um está na luta como combate corporal, onde as habilidades físicas são utilizadas ou para defesa pessoal ou para derrotar um oponente com golpes específicos como rabo de arraia ou cabeçadas, sem a pretensão de uma ideologia política ou social, ou seja, de forma mais individual e momentânea. Porém, a outra está na luta, no movimento de um grupo social ou de um povo que tenta resistir ou escapar de um sistema, de trabalho forçado, de imposição cultural, onde os detentores do poder ditam os modos de vida da população ou das minorias, como o caso dos pescadores de Barravento.

As representações de resistência dos personagens nesses filmes, associadas aos objetos simbólicos⁴⁴ que hoje conhecemos na capoeira, como o berimbau, as palmas que marcam um ritmo, as chulas e os corridos entoados por uma forma de cantar, os golpes e movimentos, levam-nos a pensar sobre uma construção de representação da cultura brasileira articulada com o processo histórico escravista do

⁴⁴ Entendemos os objetos simbólicos como objetos construídos ou instituídos pelo homem, por uma prática ou representação cultural, em um determinado tempo histórico, para constituir uma cultura. Podemos associá-lo com a representação de uma determinada manifestação ou cultura.

Brasil. Pois muitos desses objetos são heranças das práticas culturais do povo africano, no período da colonização. O berimbau, por exemplo, um instrumento africano cuja função era a musicalidade nos costumes tribais e que passou a ser utilizado como instrumento de trabalho para os escravos que realizavam vendas com cestos na cabeça, no Império, foi apropriado para a prática da capoeira ao longo dos anos e hoje é um dos seus grandes símbolos.

Esses mesmos objetos simbólicos podemos encontrar no filme *O pagador de Promessas*, onde o mesmo grupo de capoeiras que ajudava o Zé do Burro na cena da escadaria da igreja tocavam berimbaus, pandeiros, numa formação de roda em que homens manifestavam a capoeira e as mulheres sambavam. Encontramos também o berimbau nos filmes *Massagista de Madame*, *Senhor dos Navegantes*, *Barravento*, *Capitães de Areia*, *Se meu dólar falasse*, *Cordão de ouro*, *Quilombo*, *Jubiabá*, *Vagas para moças de fino trato*, *Como ser solteiro*, *O paí, ó*, *Besouro* e *Capitães de Areia* (regravação). Nesses filmes, a composição de uma roda com os instrumentos que hoje são ditos como os da capoeira, são utilizados nas cenas em que apresentam o capoeirista.



Figura 26– Extraída da cena do filme *O Pagador de Promessas*

Porém, esses objetos simbólicos também estão relacionados a outras formas de manifestar a capoeira. Nos filmes como *Massagista de Madame*, *Se meu Dólar Falasse*, *Vagas para Moças de Fino Trato* e *Como ser Solteiro*, a organização da

roda, o posicionamento do berimbau, pandeiro e atabaque, e um padrão de uniforme, aproximam a capoeira à uma representação do esporte. Uma evidência dessa apropriação feita pelos diretores que perpassa pela prática esportiva, está na preocupação de exibir uma manifestação onde os personagens seguem algumas regras pré-definidas para a prática.

Como indício dessas pré-definições regradas da capoeira, temos a cena de *Se meu dólar falasse*, onde os capoeiristas jogam sobre um círculo demarcado no chão, limitando a área em que expressam seus movimentos. Assim também nos golpes em que atacam o oponente, que seguem um padrão sequenciado no qual não pode acertar o adversário no chão. Vemos esses mesmos indícios se repetindo nas cenas da roda na praia em *Vagas para moças de fino trato* e em *Como ser solteiro*. Uma construção cenográfica em que a manipulação da produção projeta numa totalidade a imagem mais esportivizada da capoeira.



Figura 27 – Extraída da cena do filme Se Meu Dólar Falasse

Observando a presença do berimbau em outras cenas dos filmes, os diretores o utilizam como um instrumento musical festivo, agregando sentidos como um objeto de festa, do folclore do povo, da dança, como em *Senhor dos Navegantes*, na festa do santo, *O Pagador de Promessas*, na festa da igreja católica, *Capitães de Areia*, na cena em que os meninos comemoram com festa e danças, dentro do esconderijo, *Tenda dos Milagres*, na cena em que Pedro Arcanjo encontra o amigo na tipografia

dele, o berimbau está pendurado na parede e em *O pai, ó*, na roda de capoeira realizada na passagem do trio elétrico. Imagens trabalhadas pela produção do cinema a fim de exibir uma manifestação mais folclorizada, tradicional, que faz parte das festas e costumes do povo brasileiro.

Nos filmes *Orfeu do carnaval*, *A grande feira*, *Kung Fu contra as Bonecas*, *Madame Satã* e *Desenrola*, em nenhuma das cenas, ou mesmo em todo o enredo dos filmes, os diretores optaram em não usar nenhum dos instrumentos que são utilizados pela capoeira. A representação fica ancorada em outros dispositivos com a figuração, como já sinalizamos, nos movimentos com o corpo, nos sons e trilhas sonoras.

Sobre os movimentos utilizados em cena pelos personagens e que marcam a sua ação na história como praticantes de capoeira, podemos falar sobre a forma com que são apropriados pelos diretores. A captura da câmera em seu movimento que privilegia ângulos, espaços, tempos e luz auxiliam e ajudam a construir a imagem do capoeirista por suas habilidades. A escolha dos golpes, no momento de captura da imagem, fortalece e evidencia a ideia de capoeira apropriada pela produção do filme e que faz projetar na tela do cinema. Um exemplo está na ginga. Um movimento arqueado, em que o corpo balança como uma dança, mas que serve de base para todos os golpes realizados na capoeira. Apenas nos filmes *A Grande Feira*, *Capitães de Areia* (1969) e *Madame Satã*, a ginga não é usada pelos personagens.



Figura 28 – Extraída da cena do filme *Madame Satã*

Porém, mesmo esses três filmes não utilizando a ginga nas cenas, ainda assim podemos aproximá-los a um praticante de capoeira, pois os diretores trabalham outras características como os golpes, por exemplo, ou os sons. Em *A grande feira* vemos o personagem utilizando a “negativa” e a rasteira na luta, enquanto em *Madame Satã*, João faz um “rabo de arraia” e uma “chapa de chão” na cena do clube. Movimentos característicos que não encontramos com facilidade em outras manifestações brasileiras, levando-nos a reconhecer na ação dos personagens em cena, a expressividade corporal da capoeira.

Essa expressividade perpassa por outros dispositivos escolhidos no processo manipulativo de produção do cinema. Pois, as caracterizações estéticas dos personagens e das cenas, que já são um convite num jogo de imagens, cores e movimentos, para com o espectador, tornam-se ainda mais envolventes quando associados aos sons, sejam eles trilhas sonoras ou músicas instrumentais e cantadas, realizadas no ato. Um envolvimento simples e ao mesmo tempo complexo. Simples, pois aguçam outros sentidos como a audição, ampliando a percepção para a atenção na história. Complexo, pois as projeções das representações produzidas pelas películas dependem de uma troca em que o público que também carrega suas próprias formulações mentais sobre determinada manifestação ou objeto, deseje participar desse envolvimento.

Esse desejo perpassa pelos sentimentos que a cada cena do enredo, emergem das provocações dos sentidos dos espectadores, no momento de exibição. Os autores/diretores detêm o conhecimento sobre esse dispositivo sonoro e o utilizam para fortalecer o seu argumento visual quanto à representação da capoeira no cinema. Nos filmes como *A grande feira*, *O pagador de promessas*, *Kung Fu contra as bonecas*, *Cordão de ouro*, *Tenda dos milagres*, *Quilombo* e *Besouro*, os diretores optaram por se apropriar do som do berimbau e utilizá-lo em forma de áudio tanto nas cenas de ação da capoeira, como em outras cenas da história. Como exemplo temos no filme *O Pagador de Promessas* nos primeiros minutos da história, na cena em que estão caminhando e aparece o letreiro de apresentação dos atores, podemos perceber o som do berimbau sendo tocado. Como a cena a seguir é a do Zé do Burro num terreiro de Candomblé, vemos como possibilidade o convite do

diretor, preparando o espectador para uma “viagem” à cultura afro-brasileira no enredo.



Figura 15 – Extraída da cena do filme Capitães de Areia (refilmagem)

Essa tentativa de preparar o espectador para uma sucessão de imagens e representações, por meio de outros sentidos, que não só a visão são formas pré-definidas pela indústria cinematográfica, construídas e constituídas no desenvolvimento do fazer cinema, ao longo da história. Os diretores e produtores que dominam essas formas tem o poder de criação, de reprodução ou de silenciamento das representações nas películas fílmicas. A forma em que o som do berimbau é tocado, por exemplo, no áudio das cenas, demonstra o tipo de envolvimento esperado pela produção. No filme *Cordão de ouro*, o som do berimbau é associado à imagem de Jorge, capoeirista treinando numa mata fechada, escura, com barulho dos animais. Essa associação de som, ação e cenário prende a atenção do espectador ao drama em que o personagem precisa se preparar para fugir do cativeiro usando uma habilidade selvagem.

A mesma associação do som, personagem e cenário, observamos nas cenas em que a captura do som é feita diretamente na ação da imagem, ou seja, onde os personagens tocam os instrumentos e cantam as músicas ao manifestarem a capoeira. Como exemplo, a escolha dos diretores em trabalharem no cenário a ideia de que a capoeira se manifesta numa roda composta por pessoas e instrumentos

selecionados para representar a prática da capoeira. Dos filmes que optaram por essa configuração,⁴⁵ podemos observar uma tentativa da produção em apresentar não só o capoeirista, mas a forma como se manifesta ou é manifestada a capoeira pelas pessoas que a praticam. Essa representação de como é a capoeira, sua organização, e de como se pratica, sob a ótica dos diretores, é projetada e apresentada ao público, fazendo circular no imaginário brasileiro a capoeira.

Retomando a discussão sobre a manipulação dos dispositivos e nas escolhas dos diretores e produtores dos filmes nacionais, podemos encontrar um bom recurso utilizado na construção do personagem e do enredo para representar bem o capoeirista brasileiro nas cenas, quer seja o uso de atores que praticam a capoeira no seu dia-dia. Principalmente atores negros, sejam eles protagonistas, coadjuvantes ou mesmos figurantes, para compor o cenário.

Para atuar e representar o personagem protagonista de *Besouro*, por exemplo, a produção do filme optou em chamar o ator Ailton Carmo. Capoeirista na vida real, Ailton participa de um grupo chamado Oficina da Capoeira. Sua participação cenográfica foi como protagonista do filme *Besouro* (2009), onde sua atuação exigia suas habilidades com o corpo, nas cenas de luta e na trama. Porém, a capoeira que ator pratica é mais atual, das décadas 1990 e 2000. Esse é um indício, se cruzarmos as informações históricas na capoeira no Brasil do final do século XIX com a história que o filme apresenta, também representado esse período.⁴⁶ A capoeira que *Besouro* lutava, era a capoeira praticada no final do século XIX, sem berimbaus ou pandeiros, com golpes que tinham outra estética e forma de praticar.

Essa escolha feita pela direção do filme *Besouro* exhibe uma representação de continuidade, de tradição. O expectador ao olhar a cena da roda de capoeira nas vielas da Bahia (cenário do filme), compara as formas plásticas dos movimentos e a ritualização da roda, levando-o a uma representação de uma capoeira que é a mesma desde o final do século XIX. O que não é verdade.

⁴⁵ São eles: *Massagista de Madame*, *Senhor dos Navegantes*, *Barravento*, *O pagador de Promessas*, *Se meu Dólar Falasse*, *Cordão de Ouro*, *Quilombo*, *Jubiabá*, *Vagas para Moças de Fino Trato*, *Como ser Solteiro*, *O pai, ó*, *Besouro*, *Capitães de Areia*.

⁴⁶ *Besouro* era o apelido de Manuel, homem negro, filho de escravos na Bahia, capoeirista. Escondia-se nas matas e lutava contra os fazendeiros da região que ainda mantinham negros escravos, mesmo depois da abolição da escravatura.



Figura 16 – Extraída da cena do filme *Besouro*

No filme *Madame Satã*, o ator principal escolhido para compor o elenco foi Lázaro Ramos. Lázaro interpretou o papel de João Francisco, o famoso Madame Satã, que no enredo era um boêmio, malandro das noites cariocas, que buscava fama com suas performances nos palcos como travesti. Nas cenas de luta, João utilizava de golpes de capoeira para se safar das confusões e brigas, sempre vencendo com sua habilidade e astúcia. Ramos é capoeirista e o uso de seus conhecimentos para compor o personagem, leva o expectador a imaginar de forma mais evidente, como era a vida de Madame Satã, de forma ilustrativa, no Rio de Janeiro, e de como as representações feitas circular sobre seu cotidiano num período histórico carioca, fortalecem a ideia do malandro capoeirista que ele representava.⁴⁷

Lázaro Ramos também atuou em *O pai, ó* (2007) no papel de Roque, um construtor de carrinhos de som na Bahia. Apesar de não manifestar a capoeira nas cenas, sua imagem está atrelada às características utilizadas na figuração para representar o povo baiano. Em uma das cenas, onde o carnaval se aproxima e os trios elétricos estão passando pelas ruas de Salvador, os dois meninos filhos de Dona Joana, personagens, entram numa roda de capoeira para brincar e se exhibir para os turistas que estão no carnaval. Todas essas características e informações enviadas ao

⁴⁷ João Francisco, o Madame Satã, como era mais conhecido, viveu no subúrbio carioca, com forte presença na Lapa. Era negro e homossexual, agindo muitas vezes de forma ilícita na noite, entre bares e casas de shows. Envolveu-se, muitas vezes em brigas, mas sempre vencendo por ser capoeirista e por portar uma navalha. A imagem de Madame Satã é umas das imagens que sustentam o discurso do estereótipo do malandro carioca.

público do filme podem reforçar os discursos sobre a capoeira ser coisa de baiano. O próprio ator, Lázaro, nasceu na Bahia. É a representação com base em alguns aspectos da cultura local que o diretor se apropriou e tenta exibir por meio da película.

Uns dos primeiros atores a estrelar com personagens capoeiristas no cinema brasileiro é Antônio Pitanga. Sua estética corporal, negro, magro, de fala simples e seus conhecimentos na capoeiragem, na vida real, foram características apropriadas pelos produtores da chamada sétima arte para compor os enredos em que Pitanga atuou. No nosso catálogo de filmes, Antônio atua em 5 filmes: *Senhor dos navegantes*, *Barravento*, *A grande feira*, *O pagador de promessas* e *Quilombo*. Sendo o maior participante com personagens capoeiristas até o momento.

No filme *A grande feira*, Antônio Pitanga fez o papel do Chico Diabo, um cara que vive de escambos que faz na feira e anda com a marginalidade local. Na cena em que tenta explodir os reservatórios de combustíveis, trava uma luta com o Marinheiro usando socos, negativa e rasteira, fugindo logo após a chegada da multidão. No filme *Barravento*, Pitanga atua como Firmino, um homem que sai do vilarejo de pescadores, na Bahia, e tenta a vida no Rio de Janeiro, aprendendo as gírias e comportamentos do povo local. Depois retorna para a vila, com uma figuração que projeta a representação do malandro carioca na fala, na roupa, nas atitudes. Firmino participa da roda de capoeira, mostrando suas habilidades, e luta com Aruã nas últimas cenas do filme. Um fato que devemos destacar é a participação do Mestre Canjiquinha, conhecido na história da capoeira brasileira, nas cenas de *Barravento*, assim como sua participação ao lado de Pitanga nos filmes *Senhor dos navegantes* e *O pagador de promessas*. Canjiquinha atua também em *Capitães de areia* (1969), como um dos tocadores de berimbau na cena da festa. Sempre atuando como um personagem que comanda a capoeira.

Essa participação dos mestres de capoeira atuando como coadjuvantes ou figurantes no cinema brasileiro é um recurso estratégico que tem sido utilizado pelos diretores para a composição das cenas de cada obra. No filme *Vagas para moças de fino trato*, gravado no Rio de Janeiro e no Espírito Santo, na cena em que Madalena encontra o cavalheiro na praia, e que ao fundo acontece uma roda de capoeira na areia, dentre os capoeiristas, está o Mestre Fábio comandando a roda. Fábio é

morador de Vitória e mestre de capoeira. Em Tenda dos Milagres, numa sequência de cenas rápidas em que Pedro Arcanjo entrevista várias autoridades negras da Bahia, vemos a imagem de Mestre Pastinha conversando com o personagem Pedro, quando o áudio das falas é substituído por uma trilha que dá a sensação das andanças do personagem. Vicente Ferreira Pastinha, como sabemos, foi um dos expoentes mestres de capoeira da Bahia no início do século XX.



Figura 17 – Extraída da cena do filme Tenda dos Milagres

No filme *Cordão de ouro*, o personagem Jorge, protagonista da história, o capoeirista que luta contra a repressão do trabalho escravo nas minas, é interpretado pelo Mestre Nestor Capoeira. Nestor, que se diferencia pelos demais protagonistas de outros filmes por ser branco, apresenta nas cenas a sua habilidade e domínio nos conhecimentos sobre a capoeira. Nesse mesmo filme, podemos ver a presença de mais dois mestres. Um é o mestre Leopoldina, que interpreta o tocador central da roda de capoeira, na cena de batismo de Jorge. O outro é o mestre Camisa, que faz o papel de Ogum, um orixá do Candomblé. Leopoldina é negro, magro, e tem como vestimenta o terno, chapéu e o sapato, uma figuração comparada ao de Madame Satã, ou seja, uma representação que o mestre sempre expressou nas rodas de capoeira e que a produção se apropriou. Já o mestre Camisa, que é branco como o Nestor, na cena em que os dois demonstram suas habilidades na roda de capoeira,

está figurado como um negro. Com pele pintada de preto e roupas que remetem à religiosidade afro-brasileira.

Esse recurso, em utilizar os mestres de capoeira para representar o capoeirista nas telas do cinema, que não é uso exclusivo da produção nacional, como veremos no capítulo 03 deste estudo, com os filmes internacionais, faz parte do processo criativo da direção cinematográfica. Com os olhos sobre os indícios, e aqui podemos ressaltar como exemplo: a facilidade em realizar os movimentos e golpes pelos personagens, os comportamentos de concentração, misturado à euforia e inquietação ao manifestarem a capoeira. A estética e figuração, como corpos fortes e roupas largas, aliados a uma sonoridade específica, cuja melodia tem como base o som do berimbau, são as apropriações feitas pelos produtores, diretores. Pois, com o uso dos mestres, principalmente os que são conhecidos por suas manifestações na sociedade, facilitam no convencimento sobre a representação da capoeira que a obra deseja projetar.

O convencimento proposto pela produção no envolvimento do espectador com as cenas, não está só no uso da imagem dos mestres, mas também no como usar essas imagens ao serem capturadas pelas câmeras. Desse modo, busca-se manter algumas características próprias do mestre ao interpretar o personagem, do seu cotidiano ou mesmo manifestações que envolvem grandes públicos, como batizados,⁴⁸ apresentações públicas, shows. O estilo de roupa, formal ou informal de cor branca, o jeito de manifestar a capoeira, seja a capoeira Angola ou Regional, a forma de falar, com sotaques regionais, o comportamento, postura de autoridade, como o professor. Porém, tudo isso de acordo com o enquadramento do cenário e o roteiro a ser seguido, direcionados pelos mecanismos cinematográficos de construção da imagem.

Da mesma forma com que os produtores não modificam tanto a figuração dos mestres para os exibirem, podemos dizer que essas imagens querem representar certa realidade social nas telas, como observamos nos figurantes das cenas. Os filmes *Se meu dólar falasse* e *Desenrola*, por exemplo, são as únicas produções em

⁴⁸ O “batismo ou batizado” foi reapropriado pelo mestre Bimba para ser usado em sua academia. Consistia num rito de passagem do iniciante. Bimba formava uma roda com os alunos com mais tempo de prática para a realização do primeiro jogo do aluno que inicia na capoeira, depois de aprender sua sequência de golpes. Depois do primeiro jogo, o aluno iniciante recebia o apelido que seria usado para sempre na capoeira.

que apresentam homens e adolescentes brancos, figurando a cenas de capoeira. Nos outros 18 filmes, vemos a presença de homens e mulheres negros compondo a figuração do cenário, sejam nas manifestações, festas, rodas, ou o local onde acontece o enredo.

Como vimos anteriormente, o desenvolvimento da capoeira está intimamente ligado à história do escravismo do Brasil, por isso percebemos a construção de um modelo brasileiro, por meio das imagens, de quem pratica a capoeira. Esse modelo do homem negro, habilidoso, marginal e marginalizado, cuja habilidade vem das violências das ruas ou do trabalho braçal, são características que se confundem com as da sociedade brasileira. Uma das representações que a imagem do cinema nacional se apropria e ao mesmo tempo tenta circular para os espectadores dos filmes, por meio de suas construções imagéticas ancoradas em algumas especificidades do povo que vive e sobrevive no Brasil. Podemos observar essa aproximação com o cotidiano brasileiro, quando voltamos o nosso olhar para os figurantes que compõe o cenário dos enredos.

A forma como os figurantes são utilizados nas cenas, como dissemos, nas imagens capturadas, revela pessoas praticantes de capoeira. A roda organizada em *Como ser solteiro*, onde o cenário é uma roda de capoeira em frente à Bahia da Guanabara, é composta pelo personagem, protagonista e capoeira, e demais figurantes capoeiristas. A organização da roda, a ritualização onde todos batem palmas e cantam, a vestimenta como calças brancas da maioria, a forma de iniciar o jogo, ao pé do berimbau, e os movimentos realizados, são indícios de que a maioria dos intérpretes, principalmente os jogadores, é praticante de capoeira. Os personagens da roda são compostos por pessoas negras, morenas e brancas. Porém, devemos ressaltar outra possibilidade a esse processo de escolhas dos produtores: ao escolher o ator, o interesse do diretor pode passar tanto pela proximidade estética do personagem ao interpretar, quanto pelo conhecimento capoeirístico que ele possa deter na realização das ações em cena, poupando custo e tempo para as coreografias. Isso nos faz pensar que na captura das imagens, a manifestação é organizada pelos próprios atores/personagens do filme.

Se pensarmos sobre esses modelos vistos, sobre a estética, o comportamento, as falas dos personagens, que são produzidos e reproduzidos pelo cinema nacional

sobre o capoeirista, levando em consideração nossa discussão até aqui apresentada, chegaremos a pelo menos duas possíveis questões que perpassam sobre a representação da capoeira ancorada nas imagens dos filmes. A primeira, diz respeito à reprodutividade da imagem do que é ser capoeirista no Brasil, tornando-se um clichê.⁴⁹ A segunda, podemos voltar às mesmas características, no qual vimos apontando nas construções dos personagens durante este texto, para compreender sobre a representação do brasileiro e sua cultura, sob a ótica dos diretores da sétima arte.

As práticas dos diretores em produzir e principalmente reproduzir as imagens sobre o capoeirista, criam na linguagem do cinema o dispositivo clichê. Utilizando-se dos clichês, os produtores dos filmes economizam tempo para explicar sobre determinado fenômeno que está acontecendo no enredo para o espectador. Porém, esse dispositivo também pode ser utilizado para compor uma representação. No caso da capoeira, como a maioria dos filmes apresenta a sua manifestação pela imagem, tendo como praticantes pessoas negras, podemos dizer que a produção cinematográfica brasileira colabora na construção do discurso que diz que a capoeira é uma manifestação da cultura afro-brasileira, pois “[...] as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição” (CHARTIER, 1994).

Essa cultura afro-brasileira que os filmes tentam apresentar está ancorada em características como o colorido utilizado nas vestimentas, com tons fortes e marcantes, no jeito de falar mais arrastado e nas palavras herdadas, principalmente dos dialetos dos povos africanos e que ainda ocupam um lugar no vocabulário do dia-dia, na forma descontraída de expressar-se diante a musicalidade e outras manifestações que reúnem pessoas para o mesmo fim. Nas relações interpessoais do grupo com outros grupos, na sociedade, que fazem parte da cidadania que vem se constituindo ao longo da história do Brasil. O que contribui para um discurso que procura identificar o povo, a nação. Essa contribuição faz circular no imaginário do

⁴⁹ Clichê é uma tomada, uma cena, um trilha, em que pelo seu processo de repetição nas telas do cinema, acaba caindo no uso comum, onde a imagem é reconhecida rapidamente, representado algo ou alguém, sem o esforço reflexivo. Para McLuhan e Watson (1973) somos estimulados a todo o tempo por esses elementos que se ajustam conforme nossas percepções e a realidade em que vivemos.

público do cinema, representações que se aproximam em determinados momentos e se distanciam em outros, no processo cinematográfico, em que tenta fazer o espectador reconhecer-se ou reconhecer a sua cultura projetada nas telas.

Nesse movimento de aproximação e distanciamento nas práticas e nos discursos sobre a capoeira no cinema nacional, podemos observar uma construção da capoeira como manifestação brasileira, envolvida nos processos de descontinuidades na história cinematográfica. Para a capoeira, são associadas novas características como uniformização, esportivização e espetacularização, bem como elementos simbólicos, imagens da religiosidade de matriz africana, a malandragem, os instrumentos musicais, para a projeção nas telas, enquanto outras que permanecem, passam por processos de ressignificação, de atualização, a fim de atender as necessidades dos grupos que a praticam ou a apresentam.

Para compreendermos as transformações que o cinema nacional vem projetando sobre a imagem da capoeira, devemos esclarecer alguns momentos em que as obras cinematográficas estavam sendo produzidas. A criação dos autores, as escolhas dos produtores e diretores, o período de produção do filme, fazem parte de épocas em que o Brasil também passava por mudanças quanto à sua constituição e desenvolvimento como nação. Essas fases que tentam explicar, achar uma definição sobre o que possa ser o povo brasileiro e a sua cultura, de certo, influenciam nas características usadas na montagem dos personagens e na construção da manifestação, sendo representados nas imagens do cinema.

3.2 O desenvolvimento da capoeira na película brasileira.

Como apresentamos em capítulos anteriores, apesar de ainda ser motivo de discussão, o período de criação da capoeira, podemos ver o seu desenvolvimento na sociedade, passando por mudanças e transformações, de acordo com as necessidades dos praticantes. Porém, no cinema brasileiro, ao desenvolver-se, a capoeira passa por processos na captura de imagens, sons e construção de enredos, associados tanto aos temas abordados nas histórias fílmicas, quanto ao

contexto de produção do filme, diante as questões da representatividade do Brasil, seu povo e sua cultura.

As investigações realizadas em torno dos indícios encontrados nos filmes nacionais orientam nossa discussão para a busca de informações que nos ajudam a compreender como a capoeira vem ocupando espaços entre as demais manifestações, apontadas, atualmente, como uma ideia de cultura que representa o Brasil. Buscamos essas informações, tanto nos contextos apresentados nos enredos e temas dos filmes, quanto ao tempo e espaço em que as produções estavam envolvidas, exteriores ao conteúdo fílmico propriamente dito, na sociedade brasileira.

Ao falarmos sobre os processos em que a capoeira vem passando, construindo por meio das imagens e representações nos filmes brasileiros, o seu desenvolvimento, percebemos que na sua história existem momentos em que a recorrência quanto aos seus usos, características, práticas, sofrem alterações, agregando novos elementos, mantendo-se outros, porém resignificados, atualizados ou mesmo resgatados. Isso se apresenta de forma descontínua, mas que constituiu e fez com que a capoeira chegasse àquilo como é conhecida hoje.

Os temas dos filmes refletem discussões propostas pelo ambiente ideológico da época, levantando questões sobre a proximidade central de cada produção em relação às críticas ao tradicionalismo do povo. Nas obras como *Orfeu do carnaval* (1957), *Massagista de madame* (1959), *Senhor dos navegantes* (1961), *Barravento* (1961), *A grande feira* (1961) e *O Pagador de promessas* (1962), os autores tentam expressar o seu entendimento sobre o que é ou desejam que seja o brasileiro, seus costumes e manifestações, numa procura de afirmação social e cultural do Brasil. Esse movimento marcado pelo domínio do fenômeno baiano nas películas produzidas principalmente na Bahia no início dos anos 1960 (GOMES, 1996), direciona a câmera na captura das festas, folguedos, religiões, apresentações folclóricas, carnavais, que tem suas popularidades nos anos 1950 e 1960, período do chamado Cinema Novo,⁵⁰ no Brasil.

⁵⁰ O Cinema Novo ficou conhecido como “[...] movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor – em matéria de ficção ou documentário – no moderno cinema brasileiro” (GOMES, 1996, p. 81).

Nesse contexto, o Brasil que estava passando por um período com vistas ao moderno, ao progresso, num regime de governo nas quais as institucionalizações e a industrialização para o desenvolvimento do país nos anos de 1950 foram as principais propostas para a diminuição da importação do produto externo, muitos desses tidos como mais atuais ou símbolos do modernismo europeu e norte-americano. O cinema também é institucionalizado nesse momento, avançando na produtividade industrial com a Companhia Vera Cruz, a Maristela e Multifilmes, produtoras paulistas que trazem São Paulo de volta ao cenário cinematográfico, renegando a chanchada carioca,⁵¹ que tem um caráter mais artesanal. Ambicionando a realização de um maior número de filmes e com conteúdos de mais classe, enriquecendo os padrões técnicos e artísticos, grandes produtoras visionaram tanto um público mais popularesco, quanto a intelectualidade da época, contratando estrangeiros para a direção dos trabalhos, influenciadas pela produção hollywoodiana.

Com a retomada do Cinema Novo em 1960, os temas que regem os enredos fílmicos refletem as discussões sobre a alienação do povo diante seus costumes e tradições, numa perspectiva em que busca-se um significado cultural para o cinema brasileiro em oposição ao crescente cinema industrial, de influência americana (MONTE-MOR, 2005). Nesse movimento, diretores como Glauber Rocha, Roberto Pires, Carlos Diegues, Anselmo Duarte, entre outros, manipulam os mecanismos cinematográficos para a construção de obras que fazem circular representações sobre o que é, quem é, e o que faz o Brasil, a fim de conhecer-nos.

A capoeira entra nos enredos desses filmes, entre 1957 e 1962, como uma manifestação popular, criada pelo povo para os momentos de alegria, usada como comemoração nas festas religiosas ou populares da comunidade, ou como jogo, um lazer, um momento de desprendimento ou descompromissado com o trabalho. Numa virada da história da película, a capoeira pode se transformar, indo de um divertimento a uma luta violenta, como em *O pagador de promessas*, quando a turma da capoeira aparece na cena do cais praticando de forma tranquila numa roda, depois como uma forma comemorativa e de brincadeira, na cena da roda de

⁵¹ Gênero produtivo do cinema em que predomina um humor mais ingênuo, burlesco, de caráter popular.

capoeira em frente a igreja, e como recurso de combate corporal na cena da pancadaria contra a polícia na escadaria da mesma igreja.

Os personagens, nessa ocasião, são produzidos com base nas características que os autores associam ao brasileiro, como o estilo que cria o malandro dos personagens de *Orfeu do carnaval*, *Massagista de madame*, *Barravento*, *A grande feira* e *O pagador de promessas*. Uma composição de elementos que vão desde o vestuário – uma vestimenta composta por terno e sapatos alinhados, chapéu panamá, cordões e anéis de prata ou ouro – às falas – debochadas, carregadas de gírias e palavrões – ao comportamento: tranquilos, com atenção ao seu redor, sempre prontos para a briga, querendo tirar vantagem de algo ou alguém. Vemos a necessidades dos diretores em se criar um personagem, uma espécie de “herói” que salve o propósito dos autores, quer seja de representar ou ser visto como um brasileiro.

Nos filmes produzidos entre 1957 e 1962, do nosso catálogo, observamos a capoeira e o capoeirista sendo projetados no cinema, dentro de um contexto para além das cenas e enredos, em que a capoeira passa a compor um momento em que as manifestações populares brasileiras são utilizadas para reafirmar os conhecimentos dos autores e diretores sobre o processo de afirmação da cultura brasileira. Dizer o que fazemos e como fazemos, faz parte das reflexões contínuas que acompanham a temática central de cada obra, de acordo com a política produtiva e social que se apresentavam nesta época, como o crescimento do Brasil e seu progresso como nação.

Porém, a partir das produções de 1969, podemos observar uma descontinuidade nesse processo de uso da capoeira como afirmação cultural. Vemos um movimento mais influenciado pela institucionalização no Brasil, com a capoeira sendo projetada de maneira mais esportivizada. Os indícios que nos levam a esse pensamento estão na própria uniformização dos personagens no momento de expressar a capoeira em cena. Nos filmes como *Se meu dólar falasse* (1970), *Cordão de ouro* (1977) e *Tenda dos milagres* (1977), a caracterização das vestimentas fica a cargo de um modelo para os componentes que praticam a manifestação. Em *Se meu dólar falasse*, os praticantes estão de calças brancas, sem camisa e descalços, dentro de um recinto

fechado, no qual podemos observar uma demarcação circular, onde realizam uma roda com delimitações para o desenvolvimento dos movimentos e golpes.

Em *Cordão de ouro* e *Tenda dos milagres*, os diretores também fazem usos de uma vestimenta (calça larga, sem camisa, pés descalços) que se repetem em outros personagens, como um uniforme, no qual tenta reconhecer-se como os praticantes da capoeira. Nos filmes *Capitães de areia* (1969) e *Kung Fu contra as bonecas* (1975) são os modos de se vestir que dizem quanto ao pertencimento de um grupo. Por exemplo, quando olhamos para os jagunços capoeiristas em *Kung Fu contra as bonecas*, com seus chapéus de couro, bainhas de facões e munições, lenços no pescoço, camisas com grandes números atrás, com referência aos uniformes utilizados por times de futebol, logo reconhecemos como integrantes do grupo de cangaceiros, uma organização que segue certas regras pré-estabelecidas pelo Chefe Azulão. Assim como em *Capitães de areia*, no qual os meninos se vestem com roupas sujas e rasgadas, mas que seguem ordens de Pedro Bala e criam uma disciplina de como lutar para defender-se e assegurar a casa-esconderijo.



Figura 18 – Extraída da cena do filme Capitães de Areia

Essa regração e uniformização da capoeira, que os indícios acima apresentam, possivelmente, se relacionam ao período em que os filmes foram produzidos. Pois compreendendo que no Brasil há um movimento intenso do Estado no sentido de

tornar o esporte uma prática universal, que ganha um viés sócio-educativo, a partir da década de 1960, em que as políticas públicas assumem esse aspecto como um fenômeno que deve atingir a todos, sem distinção. A promoção dos Jogos Escolares Brasileiros (JEBs) pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) em 1969, que visavam incentivar o esporte de competição, inserindo-o no contexto escolar ao lado da Educação Física de forma mais sistemática, fez parte desse movimento.

Nesse sentido, a capoeira sofre alterações quanto a sua forma de praticar, seguindo um sistema de regras, um modelo de indumentária para sua realização, levando o praticante a reconhecer-se como capoeirista e esse pertencente a uma entidade organizada. Essa construção, que podemos observar nas imagens citadas anteriormente do cinema, aproxima a capoeira a uma manifestação esportiva brasileira, desprendendo-se da ideia que a define como expressão popular que faz parte da afirmação de uma cultura do Brasil, como vimos nas imagens das décadas anteriores. Uma diferença que nos leva a pensar que a capoeira sofre transformações que marcam um processo de descontinuidade de sua trajetória na cinematografia brasileira.

Nos filmes produzidos a partir de 1984, do nosso quadro de filmes, observamos um processo de reencontro da capoeira com a definição de cultura brasileira, na qual, sua projeção ancora-se na abertura política em que se permite discutir as representações da sociedade, como as políticas públicas, as mazelas urbanas e sociais, as periferias, a cidadania, tornando a capoeira um símbolo de resistência cultural e social do Brasil. Essa redemocratização ao qual a capoeira passa, apresenta-se nas obras como *Quilombo* e *Jubiabá*, onde a figura do personagem, na maioria negro, morador da favela ou discriminado socialmente, agora é projetada para o mundo.

Os temas trabalhados nesses dois filmes, por exemplo, anunciam uma reaproximação com o povo, seus costumes, sua cultura, que vem desde os períodos imperiais e de república. Em *Quilombo*, por exemplo, os personagens de Zumbi, Ganga Zumba e Dandara, são apresentados como símbolos de uma resistência cultural africana no Brasil, criando-se uma imagem de origem dessa expressividade popular que vem resistindo ao longo das décadas, sofrendo influências e transformações, mas que guarda nas manifestações uma tradição ou uma mesmo,

uma espécie de “essência”, segundo a construção do enredo. Essa constituição no processo de afirmação do brasileiro, podemos ver em *Jubiabá*, ao apresentar a favela, os meninos que descem os morros para pedir ou roubar dinheiro, a capoeira usada tanto como divertimento, como para ganhar dinheiro. Imagens que são apresentadas como uma herança do nosso passado, ao qual devemos ter conhecimento, pois também nos constitui como nação.



Figura 19 – Extraída da cena do filme Jubiabá

Os personagens Zumbi, Ganga Zumba, Dandara, de *Quilombo*, e Baldo, de *Jubiabá*, são projetados nos enredos como a imagem de brasileiros que resistem com sua cultura e lutam para sobreviver numa sociedade que insiste em delegar altos valores ao que é importado de outros países, como educação, estilos de vida, cultura, pois são tidos como o mais moderno, em vista ao que é feito no país. Por isso, cada personagem acaba representando uma ideia inicial de herói do cotidiano, na qual sua força está no trabalho, na sua capacidade de sobrevivência urbana, mesmo morando na selva, na sua fé e seus costumes, na sua criatividade diante o surgimento de problemas. Uma projeção que ultrapassa as barreiras da territorialidade, apresentando para o mundo o que é o brasileiro.



Figura 20 – Extraída da cena do filme Ó Pai, ó

Essa projeção também está vinculada ao processo de crise que o cinema brasileiro sofreu na década de 1980, onde as produções precisaram de incentivos, como a “Lei do Curta”,⁵² para manter as produções e exhibições. Resultado desse momento foi a inserção de novos cineastas no mercado cinematográfico e a participação destes em festivais internacionais. Um movimento de exportação que veremos acontecer também na capoeira, com a saída de capoeiristas para outros países, nessa mesma década. Sobre essa relação discutiremos no próximo capítulo, com o cinema estrangeiro se apropriando e fazendo uso da imagem da capoeira.

Essa participação do cinema brasileiro nos festivais internacionais leva-nos a pensar sobre as possibilidades de alcance de público no estrangeiro, e que possivelmente os cineastas aproveitassem a oportunidade de exposição de suas obras para falar mais sobre o Brasil. Porém, essas tentativas de mostrar nas telas quem somos, ficam ancoradas nas representações utilizadas na produção das imagens sobre nosso povo. Por isso, voltando para discussão, temos o Cinema de Retomada, na década de 1990, onde a produtividade brasileira aumenta, perspectivando tanto o público nacional, quanto a inserção de grandes empreendimentos no mercado cinematográfico internacional.

A retomada do cinema reflete-se no uso da capoeira em seus enredos, pois diante uma cultura exibida nas telas, ela transforma-se numa manifestação que representa

⁵² Artigo 13 da Lei Federal 6.281, de 9 de Dezembro de 1975, Resolução 103 CONCINE, que regula a exibição de filmes brasileiros de curta-metragem nas salas de cinema do país.

o brasileiro, segundo a produção nacional. Nos filmes como *Vagas para moças de fino trato*, *Como ser solteiro*, *Ó pai, ó* e *Desenrola*, as imagens de capoeiristas praticando, sob o formato de roda composta por berimbau, pandeiro, atabaque, pessoas batendo palmas e dois participantes realizando movimentos ao centro, são utilizadas como uma ideia de prática comum que podemos encontrar no Brasil, uma tentativa de naturalizar essa atividade como cultura brasileira.

Observando essa busca de afirmação a uma cultura brasileira, percebemos, como em *Quilombo* e *Jubiabá*, os filmes projetarem representações que utilizam a capoeira como a força de resistência e de luta do brasileiro, diante ao contexto apresentado na história de cada película. A astúcia, a habilidade com o corpo, a coragem, os medos, o comportamento malandro, a pobreza, são alguns dos elementos constitutivos dos personagens que os diretores procuram associar, e que podemos encontrar, ao Brasil. A partir dessa ideia de aproximação estética e cultural, criam-se os heróis brasileiros, como podemos ver na figura de Madame Satã, Besouro e Pedro Bala, dos filmes *Madame Satã*, *Besouro* e *Capitães de areia* (refilmagem).



Figura 21 – Extraída da cena do telhado - filme Besouro

Esses são alguns dos heróis criados pelo cinema nacional, por um viés de entretenimento, para representar os guardiões da cultura brasileira, que resistem as pressões sociais e que lutam no seu cotidiano para vencer as mazelas encontradas na sociedade. Tentam passar uma mensagem de que são como muitos brasileiros que batalham muito no enfrentamento dos diversos problemas que afligem o Brasil e

seu povo, e que sabem criar situações para lidar com essas pressões, como a capoeira, por exemplo.

Pensando sobre a projeção das representações da capoeira e do capoeirista, com perspectivas internacionais, discutiremos como essas imagens estão sendo apropriadas e projetadas nos filmes de produção estrangeira, com olhos nos indícios que ajudam a entender sobre o desenvolvimento da capoeira no processo de desterritorialização e suas descontinuidades sendo exibidas nas telas.

4. A CAPOEIRA NO CINEMA INTERNACIONAL

A correta compreensão de um filme e o prazer estético que dele se extrai podem depender também de uma série de informações que orientam nosso olhar, que nos fornecem as regras para entrar mais agilmente no jogo a que o filme nos convida (COSTA, 2003, p. 44).

A relação capoeira e cinema ultrapassou o limite do território brasileiro, caindo no gosto de autores e diretores da produção internacional desde os meados do século XX. Nos filmes mais recentes e de grandes sucessos como *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2005), *Hell Boy 2* (2008), *Tekken* (2010) e *Karatê Kid* (2010), por exemplo, podemos observar a capoeira sendo manifestada em algumas cenas, o que comprova a nossa fala quanto à utilização para compor os enredos fílmicos. Porém, o uso dessa manifestação da cultura brasileira produz, reproduz representações que possibilitam, ou não, uma aproximação sobre a representação do que é ou de quem a pratica, no imaginário dos espectadores.

Por isso, conhecer os aspectos e características que são apropriados pela produção do cinema exterior é necessário para compreender que representações são essas em que a manifestação brasileira está sendo projetada para o mundo e feita circular para o público que assiste ao filme internacional. Essas representações, que iremos apresentar no decorrer deste capítulo, estão ancoradas na forma em que cada produtor e diretor se empenham na figuração, cenário ou objeto simbólico, a fim de exhibir algo que representa a capoeira nos filmes.

De forma análoga, como já dissemos no capítulo anterior, lançaremos o nosso “olhar” sobre as estratégias de construção das imagens e apropriações dos produtores quanto o uso da capoeira nas cenas dos filmes produzidos no exterior. Esperando que esse mesmo “olhar” que lançamos sobre o cinema brasileiro possa produzir subsídios necessários para compreendermos quais as representações da cultura ou do povo brasileiro estão sendo projetadas pela película estrangeira, discutiremos os mesmos processos que podem ou não se aproximar dos processos vistos nas produções nacionais.

As produções dos filmes passam por processos onde os elementos, dispositivos e os mecanismos estratégicos auxiliam o produtor na criação artística exibida pela película. Essa construção é formada por convenções partilhadas pela indústria

cinematográfica, caracterizando o lugar e o grupo em que ocupam os cineastas, produtores, diretores e demais funções que compõe o processo de fazer cinema, na sociedade. O domínio e entendimento sobre as regras, estruturas e manipulações de toda a organização de um empreendimento fílmico, pode resultar numa maior conquista de público e de bilheteria, valorizando a história projetada e a equipe por trás de sua produção. Como podemos observar nas grandes obras cinematográficas de Hollywood, nos Estados Unidos.

Em Hollywood, onde se encontram as maiores indústrias do cinema conhecidas no mundo, são produzidos filmes em que seu *modo de endereçamento* não está apenas a quem eles desejam como espectadores, mas também, no almejo de maior número de público possível, para vendas de bilheterias. Neste caso, a associação entre a função artística e comercial do filme influi nos processos de produção, na forma como os autores e diretores se apropriam das representações e de como as projeções nas telas conquistarão as pessoas nas salas de cinema, por todo o globo terrestre.

Pensando nas produções hollywoodianas e em outras indústrias cinematográficas estrangeiras, procuramos filmes em que apresentava de alguma forma a capoeira sendo representada nas cenas. Não só as obras ditas como grandes sucessos de bilheteria, como qualquer outra, independente do seu ganho comercial, desde que de caráter fictício. Do nosso levantamento, de acordo com a base de dados de filmes internacionais, na internet, apresentamos os filmes: *Lethal Weapon (Máquina Mortífera, 1987)*, *Rooftops (Nos telhados de Nova Iorque, 1989)*, *The forbidden dance is lambada (Lambada: a dança proibida, 1990)*, *Kickboxer 3: The Art Of War (A arte da Guerra, 1992)*, *Brenda Starr (1992)*, *Only The Strong (Esporte Sangrento, 1993)*, *Kickboxer 4: The aggressor (O agressor, 1994)*, *Red Sun Rising (Alvorada vermelha, 1994)*, *Kickboxer 5: The Redemption (A redenção, 1995)*, *Crying Freeman (1995)*, *Bloodsport 2 (O grande Dragão Branco 2, 1996)*, *The quest (Desafio Mortal, 1996)*, *Hyôryû-gai (City of lost souls, 2000)*, *The Rundown (Bem vindo à selva, 2003)*, *Ocean's Twelve (Doze homens e um novo segredo, 2004)*, *Catwoman (Mulher Gato, 2004)*, *Meet the Fockers (Entrando numa fria maior ainda, 2004)*, *Death Trance (2005)*, *Tom Yum Goong (O Protetor 2, 2005)*, *Aeon Flux (2005)*, *Harry Potter and the Goblet of Fire (Harry Potter e o cálice de fogo, 2005)*,

Date Movie (Uma Comédia Nada Romântica, 2006), Are we done yet? (Uma casa de pernas para o ar 2, 2007), Hellboy 2 (2008), Never back down (Quebrando as regras, 2008), Never Surrender (2009), Tekken (2010), Undisputed III: Redemption (O lutador 3, 2010), Never back down 2 (Quebrando as regras 2, 2010) e The Karate Kid (2010).

Todos esses filmes foram produzidos em diferentes países, mas sua concentração está nos Estados Unidos, talvez devido ao grande número de indústrias cinematográficas localizadas em Hollywood, consideradas as maiores do mundo, por dominarem muito bem os dispositivos do cinema e por produzirem películas em larga escala. Mesmo assim, dentro do nosso catálogo, podemos destacar *City of Lost Souls*, *Death Trance*, produzidos no Japão, *Tom Yum Goong*, da Tailândia, *Crying Freeman*, com partes produzidas no Canadá e outras no Japão, *Tekken*, que mescla a produção entre EUA e Japão, e *Karatê Kid*, rodado nos EUA e China. Os demais 24 filmes são todos de produtoras norte-americanas e foram construídos em estúdios e *sets* de filmagens espalhados pelo território americano.

Da leitura e interpretação de todos os filmes citados acima, com base nos possíveis indícios que poderemos encontrar nas cenas em que manifestam a capoeira, buscamos compreender as regras e escolhas feitas pelo processo de produção de cada enredo, nesse possível convite salientado em nossa epígrafe, para fazer circular as representações sobre a manifestação brasileira. Mergulhando nessas escolhas e capturas das imagens, articulando as características de produção das cenas e de outros dispositivos, discutiremos sobre que representações os filmes internacionais fazem circular sobre a capoeira ou o seu praticante no imaginário estrangeiro.

4.1. A capoeira sob as lentes estrangeiras

O cinema internacional tem apresentado a capoeira em suas histórias, com imagens e características que compõem cenas que visam representar essa manifestação. Podemos observar na figuração, no cenário, na música, na fala e nos personagens

uma tentativa de projeção em que as representações, ancoradas nas apropriações feitas pelas produções, são feitas circular pelos filmes no imaginário dos espectadores.

Assim como vimos nos filmes de produção nacional, os elementos que caracterizam as cenas – cenário, figuração dos personagens, objetos simbólicos – nas produções internacionais são utilizados para compor uma totalidade nas imagens, para provocar a atenção do espectador, no momento de projeção. Porém, ao considerarmos que a capoeira é uma manifestação que está associada à história do Brasil e que por isso é considerada parte da cultura do país, esses elementos que compõem a representação da capoeira projetada nos filmes, podem tanto dar um sentido à manifestação, quanto resignificar a representação de como é conhecida pelo cinema nacional.



Figura 22 – Extraída da cena do filme The Quest

A caracterização dos personagens é um dos indícios de que a forma como são figurados está diretamente ligada à manifestação que acontece em cena. Como nos filmes brasileiros, podemos observar que a capoeira está associada principalmente ao personagem que a manifesta no enredo. Logo, ao “olharmos” esse praticante na história, relacionando as suas características a outros elementos no contexto do filme, podemos revelar algumas representações que são apresentadas no jogo de imagens em movimento. Representações essas que podem fazer lembrar, ou não,

do Brasil e seu povo.

A figura do homem negro, por exemplo, manifestando a capoeira nas cenas aparece em 19 filmes⁵³ de nosso levantamento. Nas produções como *Rooftops*, *Kickboxer 3*, *Brenda Starr*, *Esporte sangrento*, *Kickboxer 4*, *Kickboxer 5*, *O grande dragão branco 2*, *Desafio mortal*, *Ong Back 2*, *Quebrando as regras*, *Never surrender*, *Tekken*, *O lutador 3* e *Quebrando as regras 2*, os personagens tem uma estética parecida. A figuração deles se repetem: homens negros, sem camisa, fortes e calças largas. Características que podemos encontrar nos praticantes de capoeira no Brasil.

Porém, em outros filmes como *maquina Mortífera*, *Esporte Sangrento*, *Kickboxer 5*, *Crying Freeman*, *Entrando numa fria maior ainda*, *Death trance*, *Aeon flux*, *Harry Potter e o cálice de fogo*, *Um comédia nada romântica*, *Uma casa de pernas para o ar 2*, *Hellboy 2* e *Quebrando as regras 2*, aparece a figura do homem branco, até mesmo loiro, manifestando que a capoeira se diferencia da visão estereotipada onde o negro é o único que pratica ou capoeirista. Mesmo assim, a imagem do homem negro predomina na associação do personagem com a manifestação. Até nos filmes onde o branco é protagonista, vemos negros compondo as cenas, ou como coadjuvantes ou como figurantes.

Podemos ver isso em *Esporte Sangrento*, que pelo nome já carrega uma representação de uma manifestação que podemos associar à violência física, ou algo destrutivo, no qual o personagem e protagonista Stevens aprende capoeira com o mestre no Brasil, como podemos ver na cena em que joga capoeira na Amazônia. O mestre e outros integrantes presentes na roda de capoeira que compunha o cenário são negros, sem camisa, com calças brancas e largas, figurando a cena enquanto o personagem principal participa do momento. Esse cuidado com a caracterização do mestre e dos figurantes é uma tentativa da produção em projetar uma imagem da capoeira aprendida no Brasil. Um indício dessa tentativa está no uso do ator brasileiro, mestre de capoeira, para interpretar o personagem.

Como vimos nas produções cinematográficas nacionais, um mecanismo usado pelo

⁵³ São eles: *Rooftops* (1989), *Lambada a dança proibida* (1990), *Kickboxer 3* (1990), *Brenda Starr* (1992), *Esporte sangrento* (1993), *Kickboxer 4* (1994), *Alvorada Vermelha* (1994), *O Grande Dragão Branco* (1996), *Desafio Mortal* (1996), *City of lost souls* (2000), *Mulher Gato* (2004), *Ong Back 2* (2005), *Quebrando as regras* (2008), *Never surrender* (2009), *Tekken* (2010), *O lutador 3* (2010), *Quebrando as regras 2* (2010), *Karatê kid* (2010).

cinema para se referir a um personagem ou o que ele representa, está na escolha de atores e figurantes que já fazem parte de tal manifestação. O mestre do Sr. Stevens, no filme *Esporte sangrento*, é conhecido na vida real como o mestre Amém. Praticante de capoeira há mais de 30 anos, ele ensina essa manifestação dentro e fora do Brasil. Outros filmes como *Rooftops* e *Brande Starr* onde temos Mestre Jelon, Mestre Capixaba e outros brasileiros figurando as cenas. *Desafio Mortal* com César Carneiro interpretando o personagem do lutador brasileiro. César também foi figurante em *Esporte Sangrento*.

Outra observação que podemos sinalizar aqui está no uso repetitivo desses atores para interpretarem os filmes, o que possivelmente deve facilitar para a produção na escolha para o personagem capoeirista. Uma evidência dessa repetição está nos filmes com o ator Lateef Crowder. Lateef é filho de brasileiro, mas cresceu nos Estados Unidos. Negro, forte, habilidoso, capoeirista, Crowder interpretou vários capoeiristas, sendo lutadores nos filmes *Ong Back 2*, uma produção da Tailândia, *Never Surrender*, *Tekken* e o *Lutador 3*. Possivelmente a habilidade na capoeira e a estética corporal, são aos olhos das produções, características que podemos encontrar facilmente nos praticantes e na sociedade brasileira.



Figura 23 – Extraída da cena do filme Hellboy 2

Contudo, essa identificação que aproxima a imagem do personagem com a imagem do brasileiro, fica mais evidente quanto associamos outros elementos usados em

cena para apresentar o capoeirista. Como o comportamento do personagem, capturados pelas câmeras, e os objetos simbólicos que compõem o cenário. Com exceção do filme *Maquina Mortífera*, em que vemos o personagem Martin Riggs utilizando golpe da capoeira na cena de luta contra Joshua e *Hellboy 2*, onde o personagem Abe Sapien usa movimentos característicos da capoeira na cena de luta contra o monstro, em todos os demais filmes os personagens utilizam a ginga. Um movimento específico e característico que encontramos associado à capoeira.

Dos objetos simbólicos que os produtores do cinema tentam associar ao capoeirista nos enredos de cada produção, encontramos nos cenários a imagem da bandeira do Brasil, como nos filmes *Desafio Mortal*, *Bem-vindo à selva*, *Quebrando as Regras*, *Tekken* e *o Lutador 3*. Nestes, o comportamento agressivo das lutas, a violência e a selvageria dos personagens apresentados nas cenas com capoeira, associado ao símbolo da pátria, fazem circular, num jogo de imagens e lembranças no pensamento do espectador, essas mesmas representações, porém não só na figuração, mas possivelmente do povo brasileiro que pratica capoeira.

O uso do berimbau para compor o cenário, reforça a imagem de como a capoeira é praticada no Brasil. Um objeto simbólico, da cultura negra do país, que os produtores se apropriaram para as cenas, a fim de projetar uma representação mais próxima de sua origem. Podemos ver essa tentativa nos filmes *Rooftops*, *Kickboxer 3*, *Brenda Starr* e *Esporte Sangrento*. Inclusive a própria representação de roda de capoeira, com uma ritualização, organização em que os participantes formam um círculo e batem palmas, e que podemos encontrar no cotidiano das práticas capoeirísticas, são produzidas e capturadas para a criação das cenas, nesses filmes. Imagens em movimento que se aproximam da capoeira apresentada por brasileiros.



Figura 24 – Extraída da cena do filme Only the Strong

Ainda sobre essa associação da imagem do capoeirista com o Brasil e outras imagens encontrados nas cenas, vemos nos filmes *Lambada a dança proibida*, *Brenda Starr*, *Esporte sangrento*, *Bem-vindo a selva*, *Entrando numa fria maior ainda*, *Aeon Flux* e *Uma comédia nada romântica*, os cenários ou locações voltados para a ideia de floresta. Onde a imagem dos personagens é associada a uma representação de um povo da selva, que vive nas matas entre os animais selvagens. Como podemos observar em *Lambada a dança proibida*, na cena da tribo indígena na Amazônia, na qual a princesa é apresentada pelos pais para os habitantes da aldeia. Nesta cena, o diretor construiu uma espécie de ritual de comemoração entre os índios e em meio aos batuques nos instrumentos e danças exóticas, aparecem os personagens manifestando a capoeira, sob uma trilha sonora que menciona a palavra capoeira.



Figura 25 – Extraída da cena do filme Lambada

Essa representação da capoeira sendo praticada pelos índios brasileiros é pouco difundida na cultura do país. Pois, como vimos em capítulos anteriores, a capoeira é uma manifestação que está relacionada com a cultura afro-brasileira e sua história de origem, segundo os estudos de Soares (1994), está entre a saída do negro escravizado da África para o Brasil por volta de 1600 até o período imperial no final do século XIX. Poucas são as evidências das relações dos índios com a prática da capoeira no solo brasileiro. Portanto, uma representação que se distancia da realidade e dos discursos sobre os praticantes desta manifestação cultural.

Discutindo sobre esse distanciamento entre a capoeira e a cultura brasileira, diferente do que vimos nas produções cinematográficas nacionais, observamos que em filmes como *Máquina mortífera*, *Kickboxer 5*, *Crying Freeman*, *Doze homens e um novo segredo* e *Death Trance* apresentam a capoeira sendo manifestada sem nenhuma menção sobre o Brasil. Não há nenhum objeto simbólico ou mesmo nas figurações dos personagens. Vemos a capoeira por algumas características como a ginga e alguns golpes específicos, porém a estética dos atores escolhidas pela direção dos filmes, por exemplo, é de homens brancos, bem vestidos, com certo conhecimento da prática da capoeira. O espectador, ao assistir o filme, verá uma manifestação parecida com uma luta, que tem a sua origem em qualquer lugar do mundo, pois a associação da representação da capoeira pode estar atrelada ao lugar de onde o personagem nasceu ou pertence. Isso acontece em *Death Trance*.



Figura 26 – Extraída da cena do filme *Death Trance*

Em *Death Trance*, o personagem guerreiro Sepultura, que tem características orientais, como os formatos dos olhos, cor da pele esbranquiçada e cabelo grande liso, luta contra os mercenários no bar. Um dos mercenários é branco, com uma maquiagem oriental, com vestes que cobrem todo o corpo, uma espécie de saia samurai, ataca o Sepultura. No meio da luta, o mercenário realiza alguns movimentos parecidos com os da dança de rua e logo após utiliza movimentos e golpes de capoeira para atingir o Sepultura. Mesmo utilizando a ginga, o personagem apresenta a capoeira como uma luta, uma manifestação comum para se defender e atacar nos momentos de violência. A imagem do mercenário está associada à representação dos ladrões orientais, como da China ou Japão.

Assim, também, acontece com o filme *Doze homens e um novo destino*. O personagem Sr. François é um homem branco, francês, que se veste com classe, passando uma imagem de elegância. Na cena em que ele aparece na piscina treinando, mesmo utilizando uma calça branca e sem camisa, realizando movimentos de capoeira, não vemos na composição do cenário nenhum símbolo ou objeto que possa levar o espectador a lembrar de algo do Brasil. O mesmo acontece na cena do roubo da galeria. Sr. François, que é um astuto ladrão, utiliza-se de suas habilidades capoeirísticas com movimentos no chão, saltos e acrobacias, para se desviar do sistema de segurança da galeria. Também não há nenhuma característica específica ou objeto simbólico, ou mesmo alguma fala, na qual o espectador possa associar a capoeira à cultura brasileira ou ao Brasil.



Figura 27 – Extraída da cena do filme Ocean's Twelve

A capoeira é apresentada nesse momento como uma atividade que prepara e habilita o corpo para a realização de movimentos corporais mais complexos, tendo a sua eficiência, pois o personagem Sr. François, ao determinar a trajetória que iria fazer para alcançar o seu objetivo, que é roubar a relíquia, na cena em que atravessa o salão da galeria, chega ao outro lado onde se encontra a porta da próxima sala, sem disparar os alarmes que protegem as obras de arte. O balanço do corpo agachado, a negativa com o *rolê* para desviar dos feixes de luz, o *aú* e o *pulo do gato*, são movimentos da capoeira que fizeram toda a diferença para que escapasse de ser pego pela segurança do local. Toda a cena é realizada com o personagem utilizando fones de ouvido, o qual a música não é apresentada ao espectador, e que talvez possa até ser uma música de capoeira, mas a trilha musical que se apresenta na cena é de ação, sem nenhuma referência musical do Brasil.

Nesse momento, cabe-nos ressaltar que diante dos indícios encontrados em todos os filmes do nosso catálogo até aqui apresentados, podemos destacar que num quantitativo de 30 produções internacionais, observamos que em 12 filmes (Quadro 03), nos seus processos de construção, não utilizam elementos que podemos associar com a imagem da capoeira ou do capoeirista, ou mesmo, relacionar à alguma característica que nos leva a pensar sobre o Brasil ou seu povo.

A construção da imagem da capoeira no cinema internacional em que os elementos

das cenas não contêm nenhuma característica que se aproxima dos estereótipos criados sobre quem a pratica, ou ainda que façam lembrar sobre o Brasil ou o brasileiro são indícios de que os produtores se apropriaram apenas de uma parte da manifestação. Manteve-se, por exemplo, a ginga, a forma de executar os golpes e movimentos específicos para a luta ou exercícios e silenciaram a parte musical, ritual e de organização da capoeira.

Produções internacionais que não citam o Brasil	
Lethal Weapon (Máquina Mortífera)	1987
Red Sun Rising (Alvorada vermelha)	1994
Kickboxer 5: The Redemption (A redenção)	1995
Crying Freeman	1995
Boodsport 2 (O grande Dragão Branco 2)	1996
Ocean's Twelve (Doze homens e um novo segredo)	2004
Catwoman (Mulher Gato)	2004
Death Trance	2005
Tom Yum Goong (Ong Back 2)	2005
Aeon Flux	2005
Harry Potter and the Goblet of Fire (Harry Potter e o cálice de fogo)	2005
Hellboy 2	2008

QUADRO 3 – FILMES QUE NÃO ENUNCIAM O BRASIL

Podemos ver no filme *Red sun rising*, na cena em que o personagem Thomas luta com os capangas que o impedem de chegar até o traficante, um dos homens começa a gingar e a desferir golpes como meia-lua de compasso e martelo de chão, golpes muito utilizados na capoeira. Porém, a realização dos movimentos não é acompanhada por música, menos ainda, por instrumentos como berimbau, atabaque ou pandeiro. Assim acontece em *Kickboxer 5: the redemption*, onde personagem Matt, realiza a ginga com outros movimentos, de forma aleatória, como: “leque” (ou “alicate”), “armadas” e saltos mortais de costas, na cena em que a personagem Angie acorda pela manhã e vai procurá-lo no quintal, onde esta se exercitando para manter-se em forma e se preparando para os combates que acontecem nas cenas seguintes.



Figura 28 – Extraída da cena do filme Red Sun Rising

Vemos esse uso da ginga com movimentos de capoeira se repetindo em *Ocean's Twelve*, *Death Trance*, *Aeon Flux* e *Harry Potter and the goblet fire*, em que os personagens apresentam o gingado e golpes como “martelo”, “benção”, “meia lua de compasso”, “bananeira”, esquivas na base, “S” dobrado, saltos mortais, sem acompanhamento de música, instrumentos ou palmas, componentes que encontramos na maioria das rodas de capoeira. Em *Bloodsport* e *Tom Yum Goong* podemos ver os personagens utilizando sequentemente os golpes nas cenas de lutas, sem parar de gingar. Porém, nos filmes *Lethal Weapon*, *Crying Freeman*, *Catwoman* e *Hellboy*, vemos a utilização de negativas, rolês, “queixada”, “macaco”, “aú sem as mãos”, sendo realizados sem que os personagens estivessem gingando, ou seja, a ginga não aparece em nenhuma das cenas.

Mantendo a ginga, a forma de executar os movimentos encontrados na capoeira, ou mesmo a realização de golpes sem o gingado, sem a parte musical, ritual ou de organização da atividade, são escolhas dos produtores para compor o personagem. Indícios de que se apropriaram de partes ou características da manifestação que lhes pareceram interessantes agregarem ao perfil dos personagens das histórias, silenciando ou deixando de lado as demais. Dessa maneira, as representações da capoeira que podem circular no imaginário do público que assiste aos filmes são de uma atividade corporal pertencente ao mundo, deslocando a ideia de representação única e exclusiva do Brasil.

Com isso, podemos pensar que não existe uma ideia fixada da capoeira, ou seja,

suas representações ultrapassam as barreiras da territorialidade, num processo de internacionalização dessa prática corporal. Essa expansão que podemos observar por meio das imagens projetadas nos filmes agregam outras marcas ou características para apresentar a manifestação para o mundo, reproduzindo ou resignificando os seus usos ou práticas, criando novas representações em paralelo às conhecidas e discutidas como cultura brasileira, como apresentaremos a seguir.

4.2. A internacionalização⁵⁴ da capoeira no cinema

No processo globalizante que atualmente o mundo está passando, no qual as informações e a tecnologia alcançam todos os continentes em um curto espaço de tempo, diminuindo a distância entre as pessoas, a cultura local ultrapassa as barreiras territoriais e passam a compor uma cultura mais universalizada. Com a capoeira não é diferente, pois como vimos a sua manifestação sendo projetada nos filmes desde a década de 1980, suas transformações acontecem de acordo com os sentidos, significados e resignificados que estão sendo associados a sua imagem ou prática, criando outras representações.

Esse movimento de internacionalização da capoeira, segundo Falcão (2004), teve início nos anos de 1970 com a saída dos mestres e praticantes para o exterior, trabalhando em grupos folclóricos e exibições públicas, com rodas nas ruas e praças, principalmente nos Estados Unidos e Europa. Uma década depois, o fluxo de capoeiristas deixando o país aumenta e suas exposições ganham uma maior visibilidade no cenário internacional, influenciando até mesmos outros movimentos da cultura de rua, como exemplo a dança *break* que surgiu nas cidades americanas.

Em Nova York, os grupos criaram o costume de se encontrarem em famosas praças e avenidas para praticá-la e apresentá-la a um grande público que se reunia para ver o espetáculo. Como consequência dessa circulação da capoeira, surge a

⁵⁴ O termo “internacionalização da capoeira” advém dos estudos de Falcão (2004, 2006), nos quais sinalizam a discussão sobre como os fatores econômicos influenciam no movimento de saída dos mestres e professores para os países mais ricos e, em contrapartida, a expressiva leva de capoeiristas estrangeiros visitando o Brasil e participando dos eventos nacionais.

participação em shows culturais, televisão e documentários estrangeiros (FALCÃO, 2004).

Possivelmente, esse começo de espetacularização da capoeira, que observamos nesse movimento de saída dos capoeiristas para o exterior nos anos de 1980, contribuiu para que a manifestação pudesse chegar ao cinema estrangeiro, com a participação em grandes obras cinematográficas, como no filme *Máquina Mortífera*, lançado em 1987 e *Rooftops*, de 1989, nos Estados Unidos. Podemos ver a relação desses dois acontecimentos: as primeiras aparições nas películas americanas produzidas no final da década de 1980, com uma maior emigração da capoeira como espetáculo cultural, na mesma época. Pois em ambos os filmes, os personagens utilizam a capoeira como um recurso inusitado para a luta, realizando os golpes mais acrobáticos, de maneira exótica, que surpreende os demais personagens no contexto dos enredos. Talvez, seja essa uma das relações que podemos fazer e que nos ajudam a entender o porquê da aparição dessa manifestação brasileira no cinema internacional, segundo nosso catálogo, nesse período.



Figura 29 – Extraída da cena do filme Rooftops

Na década de 1990, os filmes *Lambada: a dança proibida*, *Kickboxer 3*, *Brenda Star*, *Esporte Sangrento*, *Kickboxer 4*, *Alvorada Vermelha*, *Kickboxer 5*, *Crying Freeman*, *Bloodsport 2* e *Desafio Mortal* reforçam essa representação da capoeira como

espetáculo, pois apresentam na tela imagens de uma luta exótica, acrobática, que tem sua eficiência em combate corporal associado aos elementos culturais que a constitui, como o toque do berimbau, as músicas, a dança, os rituais. Em *Rooftops*, por exemplo, as cenas de *Lambada: a dança proibida*, *Kickboxer 3*, *Brenda Star* e *Esporte Sangrento*, em que a capoeira é manifestada, percebemos a formação da roda com pessoas batendo palmas, o uso de berimbaus para marcar o ritmo em que dois praticantes realizam movimentos com ginga ao centro, as músicas cantadas em português-brasileiro, são características utilizadas que se aproximam das produções nacionais e que podemos encontrar nas práticas brasileiras.



Figura 30 – Extraída da cena do filme Kickboxer 3

O próprio filme *Kickboxer 3*, que tem a cidade do Rio de Janeiro como cenário para as filmagens, tem em uma de suas cenas – o momento em que os personagens David e Xian estão passeando na praia de Copacabana – a captura da imagem de uma roda feita por capoeiristas brasileiros. Ao verem o aglomerado de gente que se reúne para assistir a exibição, David e Xian se aproximam e observam atentos os movimentos. Xian explica ao David:

- Os escravos não podiam praticar arte marcial, aí eles disfarçavam com dança.
- Chama-se “capoeira”.

David, então, responde à Xian:

-É bonito.

Nessa cena, os capoeiristas estão exibindo os movimentos, com golpes rápidos e saltos acrobáticos, porém sem acertar um ao outro. Vemos a fala de David como um indício que fortalece o argumento de que a intenção dos produtores talvez esteja voltada para a representação da capoeira como um espetáculo, pois o olhar atento de admiração do David está focado na exibição da roda, com os sons e movimentos dos participantes, sem preocupar-se com a eficiência marcial da atividade, que está sendo apresentada ao público, figurantes e demais pessoas que participam nas imagens.

A imagem da roda de capoeira composta por brasileiros, podemos ver também nas cenas de *Brenda Star* e *Esporte sangrento*. Em ambos filmes, os personagens e figurantes são caracterizados por suas estéticas, que se aproximam na forma de apresentar os capoeiristas, ou seja, com uma figuração que segue um modelo de homens negros e morenos, a maioria sem camisa, com calças largas brancas e cordas na cintura, gingando entre um movimento e outro, ao ritmo das músicas que acontece na roda. Outra característica observada está na realização dos golpes e no comportamento dos participantes, pois os saltos, piruetas e giros com o corpo, acontecem o tempo todo, chamando a atenção de quem assiste, e as expressões faciais como sorriso, tranquilidade e desdém, demonstram a facilidade com que os artistas têm em efetuar os movimentos, como na cena em que o lutador do Brasil adentra ao ringue e realiza uma sequência de saltos em *Desafio Mortal*.



Figura 31 – Extraída da cena do filme Brenda Starr

Mesmo outras películas, como *Kickboxer 4*, *Red Sun Rising*, *Kickboxer 5*, *Crying Freeman* e *Bloodsport 2*, em que a capoeira é apresentada como luta, porém sem associar à elementos como roda, música, berimbau, por exemplo, mas mantendo outras como a ginga, na sequência de golpes e esquivas, podemos observar o uso excessivo de saltos, movimentos corporais mais complexos e acrobáticos, sendo utilizados nas coreografias de combate. Nas cenas de *Kickboxer 4*, *Kickboxer 5* e *Crying Freeman* vemos a mesma forma de lutar dos personagens, ou seja, a ginga e golpes giratórios, como armada e meia-lua de compasso, usados para atacar os oponentes, e aú sem as mãos e saltos de costas, para fugir dos ataques, se destacando nas imagens.



Figura 32 – Extraída da cena do filme *Crying Freeman*

Talvez essa construção da representação da capoeira como espetáculo, considere também o perfil que os produtores desejam dos personagens envolvidos na ficção. Um dos indícios que nos leva nessa direção, está no uso de atores se repetindo em produções diferenciadas. Como o caso do mestre Capixaba, interpretando capoeirista nos filmes *Rooftops* e *Brenda Star*, o mestre Amém, atuando em *Esporte sangrento* e *Kickboxer 4*, o mestre Edson em *Esporte sangrento* e *Desafio mortal*, e o ator Mark Dacascos, de origem americana, com sua atuação em *Esporte Sangrento*, *Kickboxer 5* e *Crying Freeman*.

Se pensarmos que os atores têm envolvimento com a capoeira e os mesmos são marcados por características culturais do Brasil, como a língua portuguesa, por exemplo, o uso deles para interpretar os personagens considerava o conhecimento que possuíam da capoeira no momento em que o filme estava sendo produzido. Um conhecimento ainda pouco dominado pela cinematografia estrangeira, como os rituais, a sequência de movimentos acoplados à ginga, o toque dos instrumentos, entre outros.

Todavia, nos filmes produzidos nos anos 2000, do nosso catálogo, percebemos dois movimentos acontecendo na projeção da capoeira pelo cinema internacional. O primeiro diz respeito a uma forma diferenciada de apresentar a capoeira quanto aos elementos que a compõe, como a religiosidade, ritualização, vestimenta, musicalidade, e que ainda podemos encontrar em suas práticas no Brasil. O

segundo é o processo de desassociação da atividade como uma manifestação brasileira, uma vez que nenhuma fala, imagem, símbolo, ator, música, objeto, possibilita-nos a realizar qualquer conexão que nos faça lembrar do país ou seu povo.

Se nas produções do final da década de 1980 até os 1990, encontramos filmes como *Rooftops*, *Kickboxer 3*, *Brenda Star* e *Esporte Sangrento*, que apresentam a capoeira sendo manifestada, guardando muitas características do ritual de prática, vestimenta, musicalidade, instrumentos, como tentativa na construção da atividade nas cenas (vimos anteriormente), e que podemos associar às formas de praticar encontradas no Brasil. Nas obras como de *Doze Homens e um Novo Segredo*, *Mulher Gato*, *Death Trance*, *Ong Back 2*, *Aeon Flux*, *Harry Potter e o cálice de fogo*, e *Hellboy 2*, não acontece o mesmo, pois não vemos as mesmas características sendo reproduzidas.

Em *Doze homens e um Novo Segredo*, como já vimos, o personagem é um francês que utiliza a capoeira como uma atividade que prepara o corpo para a realização de movimentos e saltos complexos, para roubar a galeria. Essa mesma perspectiva de preparação corporal vemos em *Aeon Flux*, na cena em que os rebeldes da “Resistência” estão treinando para se defender dos desaparecimentos das pessoas da cidade. Já em *Harry Potter e o cálice de fogo*, os alunos da Durmstrang, que são do Leste europeu, possivelmente russos, apresentam a sua forma física e suas habilidades corporais nas acrobacias e gingas na cena do encontro das escolas em Hogwarts. Em *Hellboy 2*, o doutor Abe Sapien, personagem que é uma mistura de peixe e homem, que tem uma erudição quanto aos conhecimentos do mundo e um refinamento no comportamento, utiliza a capoeira para enfrentar um mostro subterrâneo, sem gingar, apenas efetuando os movimentos próximo ao solo, como a “negativa” e o “rolê”, já citados, para fugir dos ataques.



Figura 33 – Extraída da cena do filme Harry Potter

Esses quatro filmes acima, apresentam personagens exibindo golpes em meio à ginga e balanços laterais, ou seja, vemos a capoeira sendo manifestada, porém sem características que fazem reconhecer ou associar a capoeira ao brasileiro. A vestimenta branca, a corda na cintura, a música ao som do berimbau, o próprio berimbau, as palavras em português, o comportamento malandro, o exibicionismo do corpo sem camisa, nada disso é utilizado para compor as cenas, ou mesmo algum momento dos enredos. Basta olhar a ginga sendo realizada concomitante a certa sequência de movimentos como “rabo de arraias”, “queixadas”, “negativas”, “rolês”, “alicates”, para que possamos identificá-la. Talvez, a intenção das produções neste período seja apresentar o uso da capoeira sem a necessidade de um abasileiramento para manifestá-la, numa desterritorialização de sua prática, dentro do processo de internacionalização de sua atividade.

Esse processo de diversificação da capoeira, podemos observar no filme *Mulher Gato*, pois na cena da joalheria e na cena da torre, a própria Mulher Gato, que utiliza a capoeira como um poder de origem sobrenatural herdada dos gatos, para enfrentar os bandidos, realiza movimentos específicos como “macacos”, “rabo de arraias” e “negativas”, juntos à ginga, sem acompanhamento de berimbau, sem mencionar o Brasil no enredo, ou qualquer outra característica que mencionamos, anteriormente, associadas à capoeira. Vemos apenas a sequência de golpes, dentro de um gingado, apresentando-a como uma luta eficiente, utilizada para combater os criminosos do enredo.

Em *Death Trance*, é um dos criminosos quem usa a capoeira como luta na cena para derrotar o Sepultura. Gingando em todos os momentos, o criminoso (do grupo dos mercenários) ataca o Sepultura, protagonista da trama, usando rabo de arraia, negativa, rolê, chapéu de couro e bananeira. No meio da luta o mercenário realiza “S dobrado”, “queda de rins” e “macaco”, movimentos mais acrobáticos da capoeira, misturados a passos de break, como “cavalo de pau” “relógio” e “kippe”. Em nenhuma cena aparece algum elemento que podemos associar ao Brasil, assim como nenhuma outra característica que associe a capoeira a sua prática brasileira, mas sim características de lutas orientais, como o sincronismo e a coreografia dos golpes.



Figura 34 – Extraída da cena do filme Aeon Flux

Com a forma de apresentação da vestimenta, do ritual, do comportamento, da música, da fala, na capoeira, como expressado nos filmes *Doze Homens e um novo segredo*, *Aeon Flux*, *Harry Potter e o Cálice de Fogo*, *Hellboy 2*, *Mulher Gato* e *Death Trance*, podemos observar um processo em que a capoeira se distancia de elementos que são associados à “cultura brasileira”. Esse distanciamento, diferente do que vimos nos filmes brasileiros de mesma época, possibilita a construção de uma representação que tem a ideia de prática fixa, balizada por tradições e costumes reproduzidos, cujas características podemos ainda encontrar em grande parte dos praticantes brasileiros.

Porém, é nesse momento que as características utilizadas nos filmes nacionais para apresentar a capoeira, começam a perder seus significados, ou sendo resignificadas, nos filmes estrangeiros, em direção a uma mudança das informações sobre a atividade, sendo reconhecida por poucos elementos, num processo de naturalização dessas práticas. O próprio perfil do personagem que a pratica pode ser um indício a se pensar na possibilidade de como o brasileiro vem se reconhecendo ou a sua cultura nas imagens em que a manifestação está sendo projetada.

Em *City of Lost Souls*, evidenciamos o uso de um clichê (como vimos em *Esporte Sangrento*, *Kickboxer 4*, *Desafio Mortal* e que veremos se repetir em outros filmes mais adiante) para a construção do personagem capoeirista: homem negro, forte, cabelos grandes, chamado José. Usando uma camisa escrita capoeira, José e mais dois homens – japoneses, magros e habilidosos – lutam contra Mário, protagonista, utilizando capoeira, com ginga e golpes. O enredo do filme passa-se no Japão e apresenta o carnaval, como uma diversão dos brasileiros que vivem por lá, japoneses sambando, e uma rede de televisão que exhibe um programa em português, personagens e bandeiras que fazem menção ao Brasil.



Figura 35 – Extraída da cena do filme Hyôry-gai

A representação da capoeira fica ancorada ao perfil de José, que a utiliza exclusivamente como uma luta. Podemos dizer luta brasileira, já que o personagem

em questão é do Brasil, pois além de sua estética, que segue um modelo do homem negro de rua, visto na maioria dos filmes nacionais, a sua fala ao encontro de Mário, é em português, como podemos evidenciar no diálogo em que o próprio Mário questiona:

-Zé, o que está acontecendo?

José, atordoado responde:

-Mário, me desculpe.

O uso do português, também é utilizado nas falas do filme *Bem-vindo à selva*, que apesar de não utilizar o clichê do brasileiro negro como personagem para representar o capoeirista, pelo contrário, apresenta um homem de baixa estatura e traços orientais como personagem, usa o clichê da floresta, como ideia de que é a Amazônia, a fim de representar o Brasil. O comportamento dos personagens amazônicos é hostil e suas falas expressam uma selvageria aliada à violência como podemos observar no diálogo de Manito, personagem brasileiro e Beck, protagonista, personagem americano, na cena em que Beck e Travis são capturados e amarrados no acampamento:

-Ei, cidadão do Kansas! (Manito falando em inglês)

-*Eu vou quebrar a tua cara!* (Manito falando em português)

Beck, não entendendo, pede a Manito:

-Não faça isso. (Beck falando em inglês)

Manito continua:

-*Eu vou quebrar a tua cara!* (Manito falando em português)

Manito e os demais guerrilheiros atacam Beck pulando das árvores e pendurados em cipós, tendo com trilha o som do berimbau. Beck reage aos ataques utilizando suas técnicas de luta, enquanto Manito realiza saltos e piruetas, atacando com chutes, como queixada e rabo de arraia, socos e cabeçadas. A capoeira é apresentada como uma luta nativa, em que “guerrilheiros brasileiros” aprendem com os animais da selva a se defenderem. Outros símbolos encontrados no enredo como a bandeira e as cores verde e amarela nas fitas penduradas no bar, a “Amazônia” sendo usada como pano de fundo para a história possibilita, de forma indireta, o espectador de o filme associar a capoeira ao Brasil e seu povo.



Figura 36 – Extraída da cena do filme The Rundown

De forma mais direta, vimos em *Entrando numa fria maior ainda* a capoeira sendo mencionada como uma atividade brasileira. Na cena em que Jack e Greg, sogro e genro, estão chegando de trailer (automóvel) à casa de Greg, avistam Bernard, seu pai, realizando movimentos limitados, com ginga, chutes frontais e poses com os braços como no karatê, no jardim em frente da casa. Podemos observar uma aproximação de uma ideia de prática associada ao contexto de floresta ou selva, reproduzindo mais uma vez o clichê da Amazônia como palco representativo do Brasil e origem da capoeira, como em *Lambada*, *Brenda Star*, *Esporte sangrento* e *Bem-vindo à selva*.

O jardim da casa dos Focker's, a família do personagem Greg, é uma grande área composta por árvores, plantas e arbustos grandes, com flores e gramado em frente a casa. A escolha do posicionamento da câmera ao capturar a imagem de Bernard, um senhor que veste uma camisa desabotoada vermelha, calça branca na altura da canela e corda roxa, amarrada na lateral da cintura, realizando os movimentos entre a vegetação, é um indício de que a produção talvez tenha se apropriado da capoeira como uma representação de uma atividade nativa, que tem seu gene na floresta amazônica do Brasil. Podemos ver essa relação se confirmando no diálogo de Bernard e Jack, na cena em que todos se encontram no estacionamento da casa:

-Eu estava treinando capoeira (Bernard)

-O quê? (Greg)

-Capoeira, a arte marcial brasileira da dança (Jack)

-Ele conhece! (Bernard)

-Estou praticando há semanas. Estou muito envolvido. Me mantém equilibrado. Às vezes fico tão tenso, que poderia pirar. Entende o que quero dizer? (Bernard)

A fala de Jack sugerindo que a capoeira seja uma luta brasileira, relacionando com as imagens de Bernard executando os movimentos, com atenção e concentração para manter-se equilibrado, reforça para o espectador uma possibilidade de associação em que produza ou reproduza a representação da capoeira como uma luta da selva. Neste caso, como podemos observar no documentário *Olhar estrangeiro*, produção de Taiga, Limite e Okeanos (2006), no qual propõe um jogo de palavras aos estrangeiros entrevistados para que expressem o seu conhecimento sobre o que sabem ou fazem ideia do Brasil, a própria selva amazônica passa a representar o país e quem vive nele. Segundo a produção do documentário, os clichês que relacionam o brasileiro à floresta, nos filmes de ficção produzidos internacionalmente, podem auxiliar na manutenção dessa representação selvagem.



Figura 37 – Extraída da cena do filme Meet the Fockers

O filme *Uma comédia nada romântica*, que é uma paródia do *Entrando numa fria maior ainda*, reproduz essa ideia do clichê amazônico, ao falar da capoeira e do Brasil. Na cena em que Frank e Grant estão chegando a casa de Grant, é marcado por efeitos sonoros como o de animais numa floresta. Logo avistam Bernie, pai de Grant, um senhor com camisa vermelha e calça branca gingando e realizando vários golpes e saltos acrobáticos, no jardim da casa. Um recurso utilizado pela produção na construção dessas imagens foi o uso de um homem que pratica capoeira como dublê, resultando no momento cômico da cena, por entenderem que um senhor de mais idade não realizaria com tanta facilidade tais movimentos.



Figura 38 – Extraída da cena do filme Date Movie

Bernie, personagem que parodia Bernard, está se exercitando no jardim da casa, que tem as mesmas características do cenário de *Entrando Numa Fria Maior Ainda*: árvores, arbustos, flores e um gramado onde se encontra Bernie. No diálogo, vemos a capoeira sendo pronunciada de outra maneira, como podemos observar:

- O que estava fazendo ali? (Frank)
- Estava praticando “capoertha”. (Bernie)
- Capo... quê? (Frank)
- “Capoertha”. A arte marcial brasileira da luta com dança. (Bernie)
- Pratico há semanas... Ah! Ah... Me mantém ligado. (Bernie)

A pergunta de Frank (paródia do personagem Jack) é possível de ser feita pelo próprio espectador, se tomado do conhecimento do filme anterior e comparando ao que está sendo parodiado. A produção de *Uma comédia nada romântica* tenta envolver o público nesse jogo de comparação dos filmes, um dispositivo que provoca a atração de quem assiste, de forma humorada. Se em *Entrando numa fria*, Bernard realiza os movimentos considerando a sua limitação pela idade, Bernie, por outro lado, executa os movimentos com alta performance, tendo a produção utilizado um dublê. Jack, personagem do primeiro filme, ajuda Bernard na explicação sobre a capoeira, como vimos anteriormente, já Bernie satiriza a fala de Jack e Bernard, e até mesmo a manifestação brasileira, ao pronunciar de maneira incorreta a palavra capoeira.

Essa sátira realizada no filme, podemos observar tanto no erro da palavra pronunciada por Bernie, como no uso da capoeira no final da cena do diálogo. Pois o personagem ao demonstrar sua prática, realiza dois rabos de arraias acertando e derrubando a família de Frank. Ao terminar os golpes, Bernie procura desnortado, olhando de um lado a outro, os familiares que continuam deitados no chão sob o efeito da pancada. Uma atitude que pode ser vista como um descontrole do personagem sobre seus movimentos corporais ou sobre a atividade que para ele é algo novo.

Ambos os filmes, *Entrando Numa Fria maior Ainda* e *Uma Comédia Nada Romântica*, ao projetarem as imagens com capoeira, percebemos características

como a calça branca, a corda na cintura, além dos movimentos, como forma de representar o capoeirista. Esses mesmos elementos são utilizados em *Kickboxer 3*, *Brenda Star*, *Esporte Sangrento*, *Kickboxer 4* e *Bloodsport 2*, produzidos na década de 1990. Como a capoeira passa por uma reformulação estética, de vestimenta, de rituais, de práticas, em produções dos meados de 1990 e 2000, apresentados anteriormente, vemos como possibilidade, uma busca na composição dos personagens como imagens para a identificação do capoeirista.

Porém, essa busca é direcionado ao que a produção de *Entrando numa fria maior ainda* e *Uma comédia nada romântica* entende como necessário para dizer sobre a capoeira. O acompanhamento musical, a roda, os instrumentos, o ritual de prática, como vimos em *Brenda Star*, *Esporte Sangrento*, ou produções brasileiras como em *Como ser solteiro* ou *Besouro*, por exemplo, são dispensados na construção ou composição do cenário e da cena. Mesmo assim, a capoeira se faz presente, como evidenciamos nas falas dos personagens que a tentam explicar, ainda que de forma confusa, misturando arte marcial com dança.



Figura 39 – Extraída da cena do filme *Are We Done Yet?*

As características dessas imagens são diferentes das que encontramos atualmente em rodas, levando-nos a pensar a capoeira como uma atividade que pode ser realizada sem berimbau, sem música, sem roda, sem ritualização, como podemos ver no filme *Uma casa de pernas para o ar 2*. Na cena em Nick corre atrás de Chuck,

furioso e tentando acertá-lo, Chuck se defende saltando, gingando, desarmando Nick e derrubando-o com uma rasteira. No momento da briga, Nick fica impressionado com a ginga de Chuck, que avisa:

-Devo alertá-lo. Fiz capoeira, a dança de guerra brasileira.

Nick, responde:

-Não conheço karatê, mas conheço louco.

Essas evidências possibilitam-nos a pensar que dentro do processo de reformulação da capoeira, que em casos já citados, chegou a levá-la a uma desassociação do que talvez seja o brasileiro ou o Brasil, a sua manifestação fica ancorada ao perfil de quem a pratica. As características atribuídas ao personagem na construção da história favorecem a visualização das imagens que dão a reconhecer e a identificar a capoeira, sem necessariamente, preocupar-se com elementos que associem ao que podemos chamar de manifestação brasileira.

Porém, se pensarmos que a capoeira pode ser manifestada de acordo com as escolhas dos autores e produtores na construção dos personagens, os mesmos podem ser constituídos por características utilizadas para aproximá-los do brasileiro. Podemos observar, por exemplo, o uso do clichê do capoeirista brasileiro, que segue o modelo do homem negro, forte, cabelos grandes, já citados, nos filmes de luta onde a capoeira tem eficiência de combate, principalmente nas produções mais recentes, como *Ong Back 2*, *Quebrando as regras*, *Never Surrender*, *Tekken*, *O lutador 3* e *Quebrando as regras 2*.



Figura 40 – Extraída da cena do filme Tom Yum Goong

Podemos evidenciar essa eficiência da capoeira numa das cenas de luta em *Ong Back 2*, na qual o personagem principal, Kham, guerreiro de uma tribo tailandesa, enfrenta Pray, um incendiário contratado para matá-lo. No combate, Kham utiliza golpes de Muay Thai para se defender do assassino que o ataca com técnicas de capoeira. Pray, que domina o adversário em quase toda a luta, é derrotado no final por um descuido ao fazer uso de um “leque”, movimento que se realiza com uma das mãos no chão, oportunizando a reação Kham. A sequência de socos e chutes acertando o protagonista, as quedas sofridas por Kham, as atitudes de provocação e excesso de confiança de Pray entre um ataque e outro, o recurso da câmera lenta dando foco aos movimentos do capoeirista, o tempo de ação em toda cena, são indícios que nos orientam sobre a possibilidade de pensar na intencionalidade da produção em apresentar uma capoeira mais eficiente.

O perfil e os conhecimentos capoeirísticos do ator Lateef Crowder, também são indícios do uso da capoeira como uma luta em potencial no filme *Ong Back 2*. As suas características físicas, apresentadas anteriormente, atendem ao clichê do capoeirista e suas habilidades utilizadas na construção das coreografias demonstram uma alta performance na prática dessa atividade. No nosso entendimento, talvez uma das preocupações da produção, que podemos associar a esse tipo de apresentação da capoeira, esteja em atender uma demanda de público de filmes de ação com relação ao período atual em que brasileiros estão sendo

reconhecidos como os melhores nos campeonatos mundiais de combate. Esse reconhecimento que o Brasil vem conquistando nos ringues internacionais possivelmente pode influenciar nas escolhas e projeções realizadas pelo cinema do exterior.

Se voltarmos ao período de 1990 em relação as informações sobre o cenário mundial das lutas, veremos um movimento que começa a projetar internacionalmente lutadores brasileiros, devido às suas participações em grandes campeonatos. Um momento que se destaca principalmente com as vitórias da família Gracie, os percussores do *Brazilian Jiu-Jitsu* (BJJ),⁵⁵ ou Jiu-Jitsu Brasileiro, nos ringues de competições denominadas de *Vale Tudo*, onde as diferentes modalidades de luta se enfrentavam. É nesse período que temos as primeiras informações sobre a criação do Ultimate Fighting Championship,⁵⁶ que na atualidade é conhecido mundialmente pela sigla UFC, tendo como um dos fundadores o lutador Rorion Gracie.⁵⁷ Segundo o relato de Rorion, em entrevista concedida ao Jornal O Globo (ZOBARAN, 2012), a intenção inicial do evento era tentar descobrir o melhor lutador do mundo e ao mesmo tempo divulgar o BJJ.

Esse tipo de empreendimento, de luta nos ringues ou arenas octogonais, expande-se internacionalmente, levando a criação de outras instituições importantes nesse cenário, como o PRIDE FC, uma versão japonesa desse modelo de campeonato. Com essa expansão, nos meados dos anos 2000, a necessidade de atender a demanda da mídia e do público em ascensão, faz com que as organizações desses eventos adéquem-se a novas formas de realização e exibição dos combates. A arena fechada por telas no formato octogonal, as regras, a vestimenta, a preparação dos lutadores, o local que recebe as pessoas que assistem ao vivo, a transmissão televisa, que vemos na atualidade, são evidências de um novo formato de competição denominado *Mixed Martial Arts* – MMA. Hoje, brasileiros como Anderson Silva, os irmãos Nogueira: Minotauro e Minotouro; Cigano, Wanderlei Silva, Lyoto Machida, entre outros, estão no ranking entre os melhores do mundo nessa modalidade.

⁵⁵ Os irmãos Carlos e Hélio Gracie, são considerados os patriarcas do Jiu-Jitsu Brasileiro, pelas mudanças que realizaram nas técnicas e regras do Jiu-Jitsu Japonês (CAIRUS, 2011).

⁵⁶ Lutas que acontecem numa arena em formato octogonal, fechada por telas metálicas.

⁵⁷ Informações disponíveis no próprio site da instituição: <www.br.ufc.com>. Acesso em: 25 abr. 2013.

A participação de lutadores nos enredos filmicos são indícios que revelam os usos das informações sobre o reconhecimento dos brasileiros como os melhores, no cenário mundial das lutas, nas produções do cinema estrangeiro. Podemos observar, por exemplo, no filme *Quebrando as Regras 2* o personagem Case, treinador dos rapazes que disputam o “Batdown” (MMA no formato octógono), contracenando com Lyoto Machida. Na cena, os alunos chegam à academia e ficam surpresos ao presenciarem Machida treinando junto com Case. Eufóricos, os alunos reconhecem Lyoto como o campeão dos meio-pesados e comentam a sua parceria de treino com Case no Brasil, em épocas passadas.



Figura 41 – Extraída da cena do filme *Never Back Down 2*

Porém, a passagem de Case pelo Brasil também é marcada por conhecimentos de outras lutas que ele obteve nos períodos em que treinava no país. Mesmo treinando com Machida, que tem domínio sobre as técnicas do karatê e do Jiu-Jitsu, Case aprendeu capoeira e agregou à suas aulas de MMA. Podemos evidenciar na cena em que o personagem ensina Zack, um de seus alunos, a gingar e realizar golpes como rabo de arraia. Zack torna-se um grande lutador e consegue chegar as semifinais do campeonato “Batdown”, perdendo para o companheiro de treino, Mike.

Ao relacionarmos esses indícios, as imagens de Lyoto, o cenário do “Batdown”, o histórico de Case e as vitórias de Zack utilizando capoeira, considerando a expansão

do próprio MMA no mundo, nos aproximamos no que talvez possa ser uma das intenções da produção do filme: tentar adivinhar e apresentar ao público qual o segredo ou conhecimento dos brasileiros para serem campeões mundiais, associando a imagem da capoeira no enredo em que aparece o lutador do Brasil. Outros indícios que nos orientam a esse pensamento estão em *Never surrender*, no qual podemos ver a mesma ideia de octógono sendo utilizada como pano de fundo para as cenas de combates dos personagens.

O ator Lateef Crowder interpreta o personagem Marco, um lutador que utiliza a capoeira contra Diego (protagonista), na cena em que se enfrentam na arena. Marco quase vence Diego, porém é derrotado devido ao treinamento que Diego teve antes com Stone, um treinador que lhe ensinou a se defender de golpes de capoeira. Profissionais das lutas como Patrick Kilpatrick (Seifer), Heath Herring (Stone), BJ Pen (BJ) e Anderson Silva (Spider), conhecidos dos campeonatos internacionais de MMA, compõem as cenas, interpretando personagens lutadores. O próprio Anderson Silva, campeão mundial do peso médio na atualidade, interpreta o Spider, vilão, capanga de Seifer, que luta contra Diego no depósito abandonado, mas é derrotado.



Figura 42 – Extraída da cena do filme *Never Surrender*

Mais uma vez, vemos o lutador brasileiro, o MMA e a capoeira, sendo apresentados no contexto do filme. O figurino do personagem Marco foi construído para representar um lutador de MMA, porém o uso do ator Lateef para interpretá-lo

remete-nos ao clichê do capoeirista, como dissemos anteriormente. Isso possibilita-nos pensar que a própria imagem de Crowder, atuando nas cenas, torna-se a representação do capoeirista que as produções dos filmes vem buscando para compor as cenas de ação, e a eficiência marcial da capoeira está diretamente ligada ao desempenho deste ator, que em outras películas, como *Tekken* e o *Lutador 3*, vemos a tentativa de associá-lo ao brasileiro.

No filme *Tekken*,⁵⁸ Lateef interpreta Eddie Gordo, um personagem capoeirista que representa a Valencorp, que no enredo é uma das corporações participantes do desafio “Punhos de aço”. Kazuya, organizador do desafio, ao apresentar os lutadores ao Heihachi, seu pai, faz a seguinte explicação:

-Eddie Gordo da Valencorp. Mestre de capoeira e líder do submundo. Está com a cabeça a prêmio por milicianos salvadorenhos. É poderoso, mas se frustra facilmente.

Se relacionarmos essa apresentação de Kazuya a outros detalhes das cenas, como a vestimenta de Eddie, que no momento da luta é composta por uma camisa e calça larga, ambas com as cores verde e amarela, e uma corda azul e branca, amarrada na lateral da cintura, vemos que provavelmente a produção do filme escolheu essas características para representar não só o capoeirista, mas também o brasileiro. O próprio comportamento atrevido e violento de Gordo, na cena de luta contra Raven, associado a esse descontrole, no qual Kazuya explicou, aproxima-se da representação de selvageria que vimos principalmente nos filmes da década de 1990, e que está vinculado ao clichê da Amazônia selvagem representando o Brasil, ou mesmo a América do sul.

⁵⁸ Uma produção baseada no jogo de videogame Play Station, chamado Tekken, da empresa Sony Corporation.



Figura 43 – Extraída da cena do filme Tekken

Dentre os demais indícios que nos orientam a esse clichê amazônico, questionamos a construção da fala de Kazuya, na frase “[...] Mestre de capoeira e líder do submundo [...]”, pois se considerarmos o personagem Eddie Gordo como um possível representante do Brasil, talvez uma das apropriações feitas do país, pela produção, considerem o destaque brasileiro, nos últimos anos, no Mercado Comum do Sul (Mercosul),⁵⁹ elevando-o a uma posição de possível representante da América do Sul, liderando os demais países tidos ainda como subdesenvolvidos ou em ascensão econômica ou seja, como o “líder do submundo”. O ser “Mestre de capoeira” demonstra o grau de quem a pratica, levando-nos a aproximar a eficiência de combate e o domínio da atividade aos que podemos chamar de praticantes brasileiros.

Essa ideia de que a eficiência da capoeira está sob o domínio dos brasileiros também aparece nos indícios encontrados em *O Lutador 3*. O uso do ator Lateef Crowder para interpretar o personagem Rodrigo Silva, um presidiário que foi escolhido para participar de um torneio de luta entre prisões, em Moscou, e que representa o Brasil, é uma evidência dessa preocupação do filme em apresentar o lutador como brasileiro. Rodrigo, que está sem camisa, calça amarela e verde, uma

⁵⁹ O Mercosul é um importante bloco econômico da América do Sul, que tem a participação do Brasil, da Argentina, do Uruguai, do Paraguai e da Venezuela. Chile, Bolívia, Peru, Colômbia e Equador são países associados ao bloco. O destaque do Brasil vem de sua territorialidade de fronteiras com quase todos os componentes, facilitando as relações e a integração, além de sua economia e de uma política que facilita as relações com os demais mercados mundiais.

corda amarrada na lateral da cintura, luta contra oponentes da Grécia e Rússia num ringue dentro da prisão russa.



Figura 44 – Extraída da cena do filme Undisputed 3

As imagens da bandeira do Brasil entre as de outros países penduradas sobre o ringue, os anúncios de enfrentamento como: “Brasil X Grécia” ou “Brasil X Rússia” que aparecem na tela, no início de cada combate, não deixam dúvidas quanto à escolha da produção em classificar Rodrigo como um lutador representante do brasileiro. A própria construção da fala do personagem, auxilia nessa associação com o país, como vemos na cena em que ao se apresentar para Warden, diretor da prisão russa que promove o evento, quando Rodrigo, em português, diz:

-Rodrigo Silva, prisão Danilo, São Paulo, Brasil. Assaltante e assassino.

Essa questão da imagem da violência que acompanha o perfil de Rodrigo, possivelmente, é uma construção realizada pela produção na própria imagem do que é ser brasileiro. A história de vida do personagem, o seu comportamento violento, são características que se repetem em outros filmes, como *Quebrando as regras* e *Karatê kid*. Nestes os elementos usados, por exemplo, como a bandeira, a tentativa de pronunciamento do nome dos personagens em português, o país sendo

citado nas falas ou enredos, aparecem nas histórias associados a um contexto de tragédia ou de agressividade.



Figura 45 – Extraída da cena do filme Karate Kid (remacker)

Em *Quebrando as regras*, na cena em que Jake e Jean estão correndo na marina, ao contar sobre o tempo em que vivia no Brasil, Jean relembra o assassinato do seu irmão Joshua, por se meterem em briga de bar com brasileiros. Apesar de ter nascido no Senegal, Jean demonstra sua proximidade com o país pendurando a bandeira da pátria em sua academia. No mesmo enredo o perfil do personagem, que faz capoeira, repete-se o clichê do capoeirista, como visto nos filmes em que Lateef Crowder atua. Na cena em que os competidores estão lutando no “Batdown”, o que utiliza a capoeira para exhibir-se e lutar, perde o combate para Ryan, vilão da trama.

Mesmo o capoeirista perdendo na cena de combate, o fato de Jean ser o treinador de Jake, personagem principal e que derrota o campeão Ryan, aparece para nós como um indício de que os produtores do filme se apropriaram das informações que relacionam o Brasil aos campeonatos internacionais de MMA, pois na academia, as técnicas utilizadas pelos alunos durante os treinos envolvem golpes do jiu-jítsu, do Muay Thai, do boxe. Possivelmente, a intenção da produção do cinema em associar a imagens do personagem que compete nas lutas ao brasileiro, talvez seja *endereçar* a película ao público que acompanha os grandes eventos mundiais de Vale Tudo.



Figura 46 – Extraída da cena do filme Never Back Down

Essa associação dos lutadores ao ser brasileiro, provavelmente reforça o clichê em que vemos a capoeira como uma luta brasileira. Como consequência da reprodução desse clichê, vemos uma construção de imagens e falas que, nos últimos filmes do nosso catálogo, tentam orientar a atenção dos espectadores a conhecerem e/ou reconhecerem a capoeira como uma luta, e que tem origem no Brasil. Podemos evidenciar, por exemplo, nas palavras do personagem Dre Paker, quando diz:

-Olha só, o meu tio Remi namorava uma brasileira, e ele aprendeu Jiu-jítsu e me ensinou um pouquinho. Imobilização, chaves... Me ataca!

-Aqui! Viu só, sentiu? Eu podia quebrar, mas vou te poupar. Imobilizei, é perigosa.

-Ah, ele também me ensinou capoeira! *Ninguém me pega, ninguém me pega...*

Nessa cena, o menino Dre, negro, magro, de cabelos trançados, quer demonstrar que entende de luta para o Sr. Han, interpretado por Jackie Chan, ator e lutador de Kung Fu, conhecido por atuar em filmes de ação, que será seu professor de Kung Fu. Enquanto o garoto explica seus conhecimentos, no momento em que cita a capoeira, ele começa a gingar, tentando causar uma boa impressão para o mestre, porém derruba um vaso de plantas, que o faz parar com a exibição.

Os clichês do capoeirista que vemos se reproduzindo principalmente nos filmes de

2008 em diante, com exceção de *Hellboy 2*, são para nós indícios de um movimento do cinema internacional em que parece retomar as imagens da capoeira como algo do Brasil e seu povo. Talvez a discussão política da capoeira no país, por exemplo, o registro da manifestação como patrimônio imaterial da cultura nacional em 2008 tenha influenciado escolhas no processo cinematográfico que tenta dar uma originalidade brasileira para a capoeira. O próprio ator Lateef Crowder, que pratica a capoeira com brasileiros e, quem sabe por isso, seus personagens apresentam características possíveis de reconhecer-se com o país, é tido como brasileiro, aparecendo em 3 dos 6 filmes que utilizam esse clichê, evidenciando essa representação do país.

Porém, a nacionalidade de Lateef Crowder é americana e as produções projetam seus personagens apenas pelo viés da luta. Uma construção do lutador que representa o Brasil, usando conhecimentos de combate da capoeira contra adversários do mundo todo, que utilizam as mais variadas lutas, num ringue ou arena, como acontece nos torneios de MMA. Por isso, vimos que o cinema tem acompanhado o desenvolvimento desse tipo de campeonato, no qual os brasileiros aparecem entre os melhores no ranking mundial desde 2008, e provavelmente, esse retorno às origens da capoeira como luta tenha como intenção tentar projetar a imagem que responda quem são esses campeões ou o porquê dessas vitórias brasileiras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo de produção do cinema, os dispositivos cinematográficos são convenções partilhadas na indústria do cinema, onde produtores, diretores e equipes técnicas demarcam o seu lugar na construção de imagens e representações sobre a capoeira projetada pelas películas. Em todos os filmes a capoeira está intimamente relacionada à imagem de quem a manifesta nas cenas.

Algumas manipulações se acentuam nos mecanismos estratégicos levando os produtores dos filmes a utilizarem de dispositivos para reforçar ou facilitar a representação de uma determinada manifestação que desejam expressar nas telas do cinema. Um exemplo é o uso de clichês cinematográficos sobre as imagens do capoeirista tanto nos filmes nacionais, quanto os internacionais. O perfil e figuração dos personagens reproduzem modelos, que na maioria dos filmes brasileiros e estrangeiros, estão associados a uma suposta representação estética do homem brasileiro: negro forte e habilidoso.

Porém, características como a ritualização, a religiosidade, o formato de roda para a prática, a musicalidade, sofrem alterações ou são pouco utilizados como elementos para compor a construção da imagem da capoeira e do capoeirista de acordo com os períodos em que os filmes são produzidos. Essas transformações, que vemos como descontinuidades no processo histórico de criação de uma identidade da capoeira, são práticas opostas aos discursos de uma identificação da capoeira como cultura tradicional, que segue uma tradição única, padronizada, guiada por uma essência de sua originalidade brasileira.

Nos filmes brasileiros produzidos entre as décadas de 1950 e 1960, a capoeira aparece como uma afirmativa do povo brasileiro. Uma afirmação cultural no processo de constituição da identidade nacional. Enquanto, no período de 1960 a 1980, a produção cinematográfica apresenta a capoeira com uma conotação esportivizada, projetando-a como um esporte nacional, no qual o Brasil quer se constituir como um país de potência, afastando o interesse por suas origens e a ideia de resistência da cultura popular. Porém, a partir dos anos 1980, o cinema tenta resgatar as heranças africanas da capoeira e a ideia de brasilidade para apresentar uma identidade para o mundo.

Nessa ideia de suposta identidade brasileira, tendo a capoeira como cultura projetada para o mundo, na década de 1980, vemos que o movimento de apropriação nos primeiros filmes internacionais estavam mais interessados na espetacularização que a capoeira oferecia. Porém, nesse espetáculo capoeirístico, características como a estética dos praticantes, a roda, os instrumentos, a música, o clichê de selva, floresta, encontrados nos filmes brasileiros, são mantidos e resignificados para a reprodução da manifestação e construção inicial do possível clichê do capoeirista. A reprodução dessas características, possivelmente está mais associada ao exotismo ou estrangeirismo que a capoeira ou mesmo o brasileiro, causavam (ou ainda causam) ao mundo, do que na eficiência marcial da atividade.

A espetacularização da capoeira, no cinema internacional, que na década de 1990 projetam imagens que relacionam o exibicionismo da atividade aos combates de luta, começa a perder as características comuns de sua prática brasileira como a roda, o berimbau, as músicas. Ao final dessa década e começo dos anos 2000, as produções dos filmes estrangeiros apresentam a capoeira, despreocupadas em associá-la ao nosso país, caracterizando-a pelos movimentos que os personagens realizam nas cenas. O próprio brasileiro, talvez não se reconheça mais nessas características, ou ainda, basta apenas uma ginga para reconhecer-se. Essa desassociação ao que seja Brasil, provavelmente faça parte de um processo, se podemos assim chamar, de desterritorialização da capoeira, concomitantemente ao momento de internacionalização que passa, marcando outra descontinuidade no seu desenvolvimento.

Mesmo os filmes produzidos entre o final de 1990 e começo de 2000, projetando diferentes usos da capoeira (ora luta, ora exercício, ora espetáculo), talvez pelas próprias escolhas em distanciá-la do Brasil na tentativa de uma definição para atender o enredo da obra, é nas produções após 2005 que vemos um maior número de películas direcionando e definindo a imagem da capoeira como uma luta, associada ao clichê de um capoeirista eficiente em seus combates.

O clichê do capoeirista, lutador negro brasileiro, apresentado nas produções estrangeiras, principalmente depois de 2008, e brasileira em 2009 (Besouro), possibilita-nos evidenciar um possível movimento de retorno da capoeira a uma originalidade afro-brasileira. Porém, com uma definição cinematográfica prévia de

um modelo estético (personagem) de imagem que possamos identificar como representante do Brasil e a capoeira como uma luta comum, praticada pelo povo, que representa a força e eficiência do brasileiro nos combates mundiais, projetados nas telas. Essas representações explicariam, por exemplo, o porquê das derrotas dos personagens capoeiristas, que se destacam nas cenas de enfrentamento, antes de chegarem à final, quando na verdade o brasileiro sempre esteve entre os melhores no ranking mundial do Vale Tudo e do *Mixed Martial Arts* – MMA.

Parece-nos que questões econômicas, territoriais, e até mesmo o clichê amazônico e do carnaval, colocam o Brasil nessa posição subdesenvolvida, de país exótico e selvagem, muito fortes e presentes em clichês sobre a nossa nacionalidade, partilhados pelo cinema estrangeiro, e que por isso, essas representações disputam com as representações do lutador vitorioso do MMA, por exemplo, o lugar de poder dizer sobre o brasileiro nos filmes, no imaginário dos espectadores.

Sendo assim, as descontinuidades presentes no processo de continuidade da capoeira, como as transformações, resignificações e até mesmo a reaproximação das representações, na construção das imagens em movimento, compreendemos como o próprio processo de desenvolvimento que envolve a capoeira no cinema. Essa compreensão oferece-nos subsídios para a elaboração de estratégias com imagens e outras fontes da capoeira, na Educação Física, nos sentido de orientar conhecimentos necessários para discutir as diferentes representações agregadas a ela, na tentativa de se aproximar em definições mais contundentes e relacioná-la a uma atividade ou, nas palavras do presidente Getulio Vargas, *um esporte genuinamente brasileiro*. Por isso, esse trabalho não pretende esgotar os questionamentos sobre as representações da capoeira e seu processo de desenvolvimento no Brasil e exterior, mas sim instigar outras iniciativas de pesquisa que possam investigar a capoeira como possibilidade de conhecimento, principalmente, da Educação Física.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Carolina Amaral de. Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 31, n. 62, p. 235-250, 2011.
- ALMEIDA, Milton José de. Eurípedes e Pasolini. O mundo mítico rural e o mundo objetivo da cidade: educação e passagens. **Rev. Pro-Posições**, Campinas, v. 23, n. 1 (67), p. 99-109, jan./abr. 2012.
- ALMEIDA, Milton José de. O eclipse, o dragão e o cinema estudo sobre o filme *o Estado do Cão*. **Educação & Sociedade**, ano XXII, n. 77, p. 273-280, Dezembro/2001.
- ALVARENGA, Nízia Maria. Orlando, ou a tendência social da androginia. **Tempo Social: Rev. Sociologia - USP**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 155-164, Out. 1997.
- AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de. Invisível e não enunciável: cinema brasileiro e amnésia de identidades. **Rev. Educ. Soc.**, Campinas, vol. 27, n. 97, p. 1367-1372, set./dez. 2006.
- ANDRADE, Regina. Castas estrelas! **Rev. Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 12, n. 3, 1999.
- ANDRETA JLL, ANDRETA RL, ANDRETA BL. Cinema e loucura: conhecendo os transtornos mentais através dos filmes. [resenha]. **Rev. Trends Psychiatry Psychother**, Rio Grande do Sul, v. 33, n. 3, p. 189-191. 2011.
- ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. Cinema de autor para pessoas com deficiência visual; a audiodescrição de *O grão*. **Rev. Trab. Ling. Aplic.**, Campinas, n. 50, p. 357-378, jul/dez. 2011.
- ARCHANJO, Daniela Resende; CORRÊA, Clynton Lourenço. As ciências neurológicas sob a perspectiva humanista: uma experiência pedagógica utilizando filmes. **Rev. Fisioterapia e Pesquisa**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 110-115, abr/jun. 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papírus, 2003.
- AZIZE, Rogério Lopes. Desemprego executivo: a crítica ao terceiro espírito do capitalismo no cinema contemporâneo. **Revista Brasileira De Ciências Sociais (RBCS)**, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 81-91, Fev. 2009.

BARTRA, Eli; MRAZ, John. As duas Fridas: história e identidades transculturais. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 69-79, jan/abr. 2005.

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 28, p. 257-283, Jan/Jun. 2007.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. Táticas caminhanças: cinema marginal e flâncias juvenis pela cidade. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, n. 53, p. 177-194, 2007.

BRANDÃO, Leonardo. História e esporte: leituras do corpo no filme “*Dogtown and z-boys*”. **Revista História em Reflexão**, Dourados, v. 3, n. 5, p. 1-13, jan/jun, 2009.

CAIRUS, José. Modernization, nationalism and the elite: the genesis of Brazilian Jiu-Jitsu, 1905-1920. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 100-121, jul/dez. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/viewArticle/2315>>. Acesso em: 26 abr. 2013.

CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor. **Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955 - 1985)**. Brasília: Ministério do Esporte/ 1º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: a artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CEZAR, Pedro H. N.; GOMES, Andréia P.; BATISTA, Rodrigo S. o cinema e a educação bioética no curso de graduação em Medicina. **Rev. Brasileira de Educação Médica**, Rio de Janeiro, v. 35, n.1, p. 93-101. 2011.

CHARTIER, Roger. **À Beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre: Edit. Universidade – UFRGS, 2002.

_____. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v.11, n.5, 1991

_____. Verbete imagens. In: BURGUIERE, A. **Dicionários de ciências históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais; AMÂNCIO, Tunico. Análise e representação de

filmes em unidades de informação. **Rev. Ci. Inf.**, Brasília, v. 34, n. 1, p.89-94, jan./abr. 2005

CORMICK, Craig. A clonagem vai ao cinema. **Rev. História, Ciência e Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.13, supl. 1, 2006.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 3.ed. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Maria Helena B. V. da. Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3, p. 109-119, Set/Dez. 2009.

CRAINE, James; CURTI, Giorgio Hadi. A(u)tuando o Rio: a lei1, o desejo e a produção da cidade em Tropa de Elite, de José Padilha. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3, p. 87-108, Set./Dez. 2009.

CYRINO, Rafaela. Significados culturais e pós-modernidade: uma análise simbólica do filme "Batman Begins". **Rev. Psicologia - USP**, v. 17, n. 1, p. 207-211. 2006.

DA SILVA, Daniel Junior. **O olhar estrangeiro na capoeira brasileira**: um estudo dos filmes internacionais. 2010. 40 p. Monografia (Bacharelado em Educação Física) Curso de Educação Física, Esporte e Lazer, Centro Universitário Vila Velha, Vila Velha, 2010.

DANTAS, Anielle Avelina; MARTINS, Carlos Henrique; MILITÃO, Maria Socorro Ramos. O cinema como instrumento didático para a abordagem de problemas bioéticos: uma reflexão sobre a eutanásia. **Rev. Brasileira de Educação Médica**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, p. 69-76. 2011.

DAVID, Jéssica; HAUTEQUEST, Felipe; KASTRUP, Virginia. Audiodescrição de filmes: experiência, objetividade e acessibilidade cultural. **Rev. de Psicologia (Factral)**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 125-142, jan/abr. 2012.

DIEGO, Marcelo da Rocha Lima. Luzes vagas de estrelas: tempo e poesia em um filme de Visconti. **Rev. ALEA**, v. 12, n. 2, p. 308-321, Jul/dez. 2010.

DORNBUSCH, Claudia S. 1989 e as consequências: as representações da ausência no cinema pós-muro. **Pandaemonium**, São Paulo, n. 17, p. 25-49, jul. 2011. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum>. Acesso em: 14 Mar. 2012.

DUBRUGAS, Maria Thereza Bonilha; MARI, Jair de Jesus; SANTOS, José F. Fernandes Quirino dos. A imagem do psiquiatra em filmes ganhadores do Prêmio da Academia entre 1991 e 2001. **Rev. Psiquiatria do RS**, Rio Grande do Sul, v. 29, n. 1, p. 101-109, 2007.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. ed. 2. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FALCÃO, J. L. C. **O jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana**. 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

_____. O jogo da capoeira em jogo. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 27, n. 2, p. 59-74, jan. 2006.

_____. A internacionalização da capoeira. **Revista Textos do Brasil**, Ministério das Relações Exteriores (Brasil), n. 14, p. 123-133, 2008.

FERREIRA NETO, Amarílio et al. **Catálogo de periódicos de educação física e esporte (1930-2000)**. Vitória: PROTEORIA, 2002. Disponível em <www.proteoria.org>. Acesso em 10 de nov. 2010.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FRESSATO, Soleni Biscouto; NÓVOA, Jorge. Barravento: dicotomias da cultura popular religiosa afrodescendente no cinema de Glauber Rocha. **Revista Porto**, v. 1, n. 1, p. 70-79, 2011.

FRIED, Michael. Aborto na ação. Trad. Joaquim Toledo Jr. **Novos Estudos**, CEBRAP, n. 87, julho. 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do sertão. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 52, p. 375-394, 2004.

GARCIA, Tânia da Costa. Tudo Bem e o nacional-popular no Brasil dos anos 70. **Rev. História**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 182-200, 2007.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia de Letras, 1989.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMIDE, Paula Inez Cunha. A influência de filmes violentos em comportamento agressivo de crianças e adolescentes. **Rev. Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, 2000.

- GUIMARÃES, Áurea M. O cinema e a escola: Formas imagéticas da violência. **Cadernos Cedes**, ano XIX, n. 47, p. 104-115, dezembro/98.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Reflexões sobre a adaptação como fenômeno ubíquo: o filme *V de Vingança*. **Rev. Brasileira de Ciências da Comunicação (Intercom)**, São Paulo, v.34, n.1, p. 189-211, jan./jun. 2011.
- HÖPFL, Heather. Vertigo e o sublime mágico. **RAE**, São Paulo, v. 42, n. 4, nov/dez. 2002.
- JALLAGEAS, Neide. O Sol negro de Andriêi Arsiênievich Tarkóvski (ou os primeiros quatro minutos e vinte e dois segundos que definiram um cinema). **ARS**, São Paulo, v. 5, n. 9, sem. 2007.
- JOVER, Elaine Rivero; RICHTER, Ernesto Pacheco; SOUSA, Edson Luiz de. Repetição e estilo em Almodóvar. **Rev. Psicologia: reflexão e crítica**, Porto Alegre, v. 11, n.3. 1998.
- KORFMANN, Michael. Da aurora à meia-noite e a questão da intermedialidade no expressionismo. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 15, n. 19, p. 49-81, jul. 2012.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. Um Pedaco de Carne que Pensa. **Rev. Saúde Coletiva (PHYSIS)**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 253-276, 2002.
- LA FERLA, Jorge. Limite. Sinfonia do sentimento. **ARS**, São Paulo, v. 6, n. 12, dez. 2008.
- LEANDRO, Anita. Lições de roteiro, por JLG. **Educação e Sociedade**, Campinas, vol. 24, n. 83, p. 681-701, Ago. 2003. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso: 18 Jul. 2011.
- LOPES, Kleber J. M.; MADEIRO, Elen N. B.; SILVA, Jameson T. F. Ontologias do ver na atualidade: que pode um olhar precário. **Rev. de Psicologia (Factral)**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 389-404, maio/ago. 2011.
- LUSSAC, Ricardo Martins Porto; TUBINO, Manoel José Gomes. Zoom, zoom, zoom... Iluminando a capoeira iluminada. In: MELO, Victor Andrade de; DRUMOND, Maurício (Org.). **Esporte e cinema: novos olhares**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.
- MACHADO, Carlos Alberto. Filmes de ficção científica como mediadores de conceitos relativos ao meio ambiente. **Rev. Ciência & Educação**, v. 14, n. 2, p. 283-294, 2008.
- MAIA, J. M. C. et al. Psicopatia no cinema brasileiro: um estudo introdutório. **Rev. Psiquiatria Clínica – HCFMUSP**, São Paulo, v. 32, n. 6, p. 319-323. 2005.

MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: Tudo Sobre Minha Mãe e o gênero na margem. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, p. 144-153, Jan/Jun. 2002.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta. **Revista Brasileira de Educação**, v. 13, n. 38, p. 343-413, maio/ago. 2008.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. Criança e cinema no exercício estético da amizade. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3, p. 215-230, Set/Dez. 2009.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. Real *versus* ficção: criança, imagem e regimes de credibilidade no cinema-documentário. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 26, n. 03, p.129-150, dez. 2010.

MATTA, João Paulo Rodrigues; SOUZA, Elizabeth Regina Loiola da Cruz. Cidade de Deus e janela da alma: um estudo sobre a cadeia produtiva do cinema. **RAE**, São Paulo, v. 49, n. 1, jan/mar. 2009.

MCLUHAN, Marshall; WATSON, Wilfred. **Do clichê ao arquétipo**. Rio de Janeiro: Record, 1973.

MELO, Victor Andrade de, DRUMOND, Maurício. Esporte, cinema e política na Argentina de Juan Perón (1946-1955). **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 35, n. 1, p. 56-72, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/5792/4213>> Acesso em: 20 junho 2011.

MELO, Victor Andrade de. A presença do esporte no cinema: de Etienne-Jules Marey a Levi Reifenshtahl. **Rev. Bras. Ciênc. Esporte**. v. 11, n. 2, Campinas. Maio/ago. 2005. p. 111-130.

MELO, Victor Andrade de. **Eficiência x jogo de cintura**: Garrincha, Pelé, Nélon Rodrigues, cinema, futebol, e construção da identidade nacional. Rio de Janeiro – UFRJ. 2005. Disponível em: <http://www.sport.ifcs.ufrj.br/producoes/cinema_garrincha_artigo_livro_2005.pdf>. Acesso em: 05 Jul. 2011.

MELO, Victor Andrade de. Esporte e cinema: diálogos. **Rev. Bras. Ciênc. Esporte**. v. 26, n. 2, Campinas. Jan. 2005. p. 21-37.

MELO, Victor Andrade de. **Futebol e cinema**: duas paixões, um planeta. Rio de Janeiro – UFRJ. 2006. Disponível em:

<http://www.sport.ifcs.ufrj.br/producoes/futebol_cinema_artigo_livro_2006.pdf>.

Acesso em: 05 Jul. 2011.

MELO, Victor Andrade de. Memórias do esporte no cinema: sua presença em longas-metragens brasileiros. **Rev. Bras. Ciênc. Esporte**. V. 25, n. 1, Campinas. Set. 2003. p. 173-188.

_____. Rocky Balboa 6: o último suspiro do velho herói norte-americano? **Record e Revista História do esporte**, v. 1, n.1, jun. 2008.

_____; DRUMOND, Maurício (Org.). **Esporte e cinema: novos olhares**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

_____; FORTES, Rafael. O surfe no cinema e a sociedade brasileira na transição dos anos 70/80. **Rev. bras. Educ. Fís. Esporte**, São Paulo, v.23, n.3, p.283-96, jul./set. 2009. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rbefe/v23n3/v23n3a09.pdf>> Acesso em: 20 junho 2011.

_____; VAZ, Alexandre Fernandez. **Cinema, corpo, boxe: reflexões sobre suas relações e notas sobre a questão da construção da masculinidade**. Rio de Janeiro – UFRJ. 2006. Disponível em: <http://www.sport.ifcs.ufrj.br/producoes/boxe_alexandre_artigo_artcultura_2006.pdf>. Acesso em: 05 Jul. 2011.

MENEGHEL, Stela Nazareth. O Homem Elefante: reflexões sobre a saúde, doença e anormalidade. **Rev. Comunicação, Saúde, Educação (Interface)**, São Paulo, v. 12, n. 25, p. 427-432, abr/jun. 2008.

MENEZES, Paulo. Blade Runner entre passado e o futuro. **Tempo Social: Rev. Sociologia – USP**, v. 11, n. 1, p. 137-156, Maio. 1999.

_____. Blow Up imagens e miragens. **Tempo Social: Rev. Sociologia – USP**, v. 12, n. 2, p. 15-35, Nov. 2000.

_____. Heranças de 68 cinema e sexualidade. **Tempo Social: Rev. Sociologia - USP**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 51-62, Out. 1998.

_____. Laranja Mecânica: violência ou violação? **Tempo Social: Rev. Sociologia - USP**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 53-77, Out. 1997.

_____. Les Maîtres Fous, de Jean Rouch. Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. **Revista Brasileira De Ciências Sociais (RBCS)**, São Paulo, v. 22, n. 63, p. 81-91, Fev. 2007.

MESSIAS, Ana Regina. Cinema, velhice e cultura: um olhar através do filme Copacabana. **Diálogos & Ciência – Revista da Faculdade de Tecnologia e Ciências**, Salvador, v. 9, n. 25, p. 1-16, Mar. 2011.

MINUCCI, Michele Viana; CÁRNIO, Maria Silvia. Habilidades de leitura de legendas de filmes em escolares do ensino fundamental. **Pró-Fono Revista de Atualização Científica**. v. 22, n. 3, p. 227-232, jul/set, 2010.

MIRANDA, Antonio Carlos Monteiro de; LOPES, Beatriz Ruffo; LARA, Larissa Michelle. Imagem, Educação Física e capoeira: contribuições do filme Besouro como recurso didático-pedagógico e investigativo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 12., E CONGRESSO INTERNACIONAL DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 4., 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, 2011. Disponível em: <www.rebceonline.org.br/congressos/index.php/XVII_CONBRACE/2011/index>.

Acesso em: 14 Dez. 2011.

MONTE-MÓR, Patrícia. Religião e filmes documentários no Brasil. **Revista Chilena de Antropologia Visual**, Santiago, n. 5, p. 133-142, jul. 2005.

MORAES, M. H. et al. Depressão e suicídio no filme “As Horas”. **Rev. de Psiquiatria do RS**, Rio Grande do sul, v. 28, n. 1, p. 83-92, jan/abr. 2006.

MORENO, Andrea. Assista o livro, leia o filme... cenas do livro “O esporte vai ao cinema”. **Rev. Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.193-200, maio/ago. 2005.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 125-152, 2005.

_____. Produção e formas de circulação do tema do descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 135-165, 2000.

_____. **Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme Os Bandeirantes (1940), de Humberto Mauro. Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla, B. (org). **Fontes históricas**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005.

NUNES, Flaviana Gasparotti. Interculturalidade e o papel da escola na atualidade: reflexões a partir do filme Entre os muros da escola. **Rev. Pro-Posições**, Campinas,

v. 22, n. 3 (66), p. 113-129, set./dez. 2011.

OLHAR estrangeiro. Direção Lucia Murat. Produção: Taiga, Limite e Okeanos. 2006. DVD. 70min. Color. Som.

OLIVEIRA, B. J. Cinema e imaginário científico. **Rev. História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v.13 (supl.), p. 133-150, out. 2006.

OLIVEIRA, Maria L. C. de; OLIVEIRA, Selma R. N.; IGUMA, Lilian T. O processo de viver nos filmes: velhice, sexualidade e memória em Copacabana. **Rev. Texto e Contexto Enfermagem - UFSC**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 157-162, jan/mar. 2007.

OLIVEIRA, Samuel Thomazini; GOMES, Ivan Marcelo; ALMEIDA, Felipe Quintão de. O corpo e as práticas de si: a construção bioidentitária de um lutador de Wrestling profissional em tela. **Rev. Movimento**, Porto Alegre, v. 17, n. 03, p. 197-214, jul/set. 2011.

OUVRY, Olivier. Corpo e novidade puberal. **Rev. Ágora**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 209-223, jul/dez. 2011.

PAIVA JÚNIOR, Fernando Gomes; ALMEIDA, Simone de Lira; GUERRA, José Roberto Ferreira. O empreendedor humanizado como uma alternativa ao empresário bem sucedido: um novo conceito em empreendedorismo, inspirado no filme *Beleza americana*. **Revista de Admin. Mackenzie**. Recife, v. 9, n. 8, p. 112-134. nov/dez. 2008.

PATTO, Maria helena Souza. Leôlo, Leolô: o trabalho e o sonho. **Rev. Psicologia USP**, São Paulo, v. 9, n. 2, 1998.

PEIL, Luciana Marins Nogueira; LOVISOLO, Hugo Rodolfo. Romantismo, esporte e cinema: Bobby Jones – A lenda do Golfe. **Rev. Movimento**, Porto Alegre, v. 16, n. 02, p. 289-308, abril/junho de 2010.

PEIXOTO, Ricardo Corrêa. Tropa de Elite: realidade ou narcisismo às vexas? **Revista Eletrônica História em Reflexão**, Dourados, v. 2, n. 3, p. 1-7, Jan/Jun. 2008.

PELZER, Peter. *Dead man*: um encontro com o passado desconhecido. **RAE**, São Paulo, v. 42, n. 4, nov/dez. 2002.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. O sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na Terra do Sol. **Rev. Lua Nova**, São Paulo, n. 74, p. 11-34, 2008.

- PIASSI, Luís Paulo; PIETROCOLA, Maurício. Ficção científica e ensino de ciências: para além do método de 'encontrar erros em filmes'. **Rev. Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.35, n.3, p. 525-540, set./dez. 2009.
- PIMENTEL, Giuliano Gomes de Assis; PIMENTEL, Renata Marcelle Lara. Representações cinematográficas e atuação profissional do recriador. **Rev. Bras. Ciênc. Esporte**. v. 26, n. 2. Campinas. jan. 2005. p. 39-53.
- PINTO, Fábio Machado; PEREIRA, Lana Gomes. A experiência de ver filmes na formação inicial de professores de Educação Física. **Pensar a Prática**, v. 8, n. 1, p. 101-115, jan/jun. 2005.
- RAFFAELLI, Rafael. Solaris : conhecimento e Autoconhecimento. **Rev. Psicologia - USP**, v. 15, n. 3, p. 213-231. 2004.
- RAMOS, Paulo Roberto. A imagem, o som e a fúria: a representação da violência no documentário brasileiro. **Estudos Avançados**, USP, v. 21, n. 61, p. 221-239, Set. 2007.
- RAMOS, Paulo Roberto. Ônibus 174 – imagens da humilhação social. **Rev. Psicologia USP**, São Paulo, v. 20, n. 4, p. 639-655, out/dez. 2009.
- REGO, W. **Capoeira Angola**: um ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Itapuã, 1968.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. A era da frustração: melancolia, contra-utopia e violência em *Clube da luta*. **Revista de Antropologia**, São Paulo: USP, v. 45, n. 1, 2002.
- RIVERA, Tânia. Cinema e pulsão: sobre “Irreversível”, o trauma e a imagem. **Rev. do departamento de Psicologia – UFF**, Rio de Janeiro, v.18, n. 1, p. 71-76, jan/jun. 2006.
- ROCHA, Décio. Agenciamentos coletivos de enunciação em *O Homem que Copiava*. **Rev. Psicologia em Estudo**, Maringá, v.12, n. 2, p. 403-413, maio/ago, 2007.
- RODRIGUES, Neidson. Adeus, meninos: um discurso contra o esquecimento. In: TEIXEIRA, Inês A. De C.; LOPES, José de S. M. (org). **A escola vai ao cinema**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- ROSA, Antonio Marques da. Quero ser John Malkovich e o pacto com o diabo de Se eu fosse você: destinos da identificação projetiva excessiva. **Rev. Psiquiatria – RS**, v. 27, n. 2, p. 123-130, maio/ago. 2005.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. **Rev. FAMECOS**, Porto Alegre, n. 27, ago. 2005.

- ROSSINI, Miriam de Souza. O que mostramos de nós? A América latina nas telas. *Rev. FAMECOS*, Porto Alegre, n. 7, dez. 2001.
- ROVAI, Mauro L. Imagem e técnica como itinerários das Ciências Sociais: considerações sobre o cinema de Leni Riefenstahl. **Revista Brasileira De Ciências Sociais (RBCS)**, São Paulo, v. 24, n. 71, p. 95-103, Out. 2009.
- SANCHES, E. P. et al. Análise vocal de personagens de filmes suicidas. **Rev. Brasileira de Psiquiatria**, São Paulo, v. 32, n. 4, jun. 2010.
- SANT'ANA, Luiz Carlos Ribeiro de. Resenha do filme "Show de Bola". **Record: Revista de História do Esporte**, v. 2, n. 2, dezembro. 2009.
- SANTOS, Camila Backes dos. et al. A diversidade sexual no ensino de Psicologia: o cinema como ferramenta de intervenção e pesquisa. **Rev. Latino Americana (Sexualidad, Salud y Sociedad)**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 127-141, abr. 2011.
- SANTOS, Roberto Elísio dos. 2 Vezes 5 Vezes Favela: aproximações e distanciamentos do cinema brasileiro. **Rev. Bras. Ciênc. Comun. (Intercom)** São Paulo, v. 34, n. 2, dez. 2011.
- SARAIVA, Ana Isabel Rodrigues de Sá. Da Grécia a Cronenberg ou por que existem as mulheres. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 329-349, Maio/Ago. 2011.
- SAVIGLIANO, Marta E. Destino Buenos Aires: tango-turismo sexual cinematográfico. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 25, p.327-356, Jul/Dez. 2005.
- SCHMIDT, Carlo. Temple Grandin e o autismo: uma análise do filme. **Rev. Bras. Ed. Esp.**, Marília, v. 18, n. 2, p. 179-194, Abr/Jun, 2012.
- SCHMIDT, Simone Pereira. Cravo, canela, bala e favela. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 17, n. 3, p. 799-817, Set/Dez. 2009.
- SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da História. **Rev. História**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 165-182, 2003.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto – Fundação Biblioteca Nacional, 2002.
- SILVA, Flávio Caetano da. The Matrix: a aventura da formação no mundo tecnologizado. **Rev. Educ. Soc.**, Campinas, v. 28, n. 101, p. 1545-1561, set./dez. 2007.
- SILVA, Luiza Bontempo e. Tornando-se Jane: A individuação retratada em filme. **Rev. Fractal: Revista de Psicologia**, v. 21, n. 3, p. 531-538, Set./Dez. 2009.

- SILVA, Pablo Augusto; ANTUNES, Rogério Ferreira. Estranhamento e riso no cinema contemporâneo. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 70, p. 245-264, 2010.
- SIQUEIRA, Alexandra Bujokas de; CERIGATTO, Mariana Pícaro. Mídia-educação no Ensino Médio: por que e como fazer. *Educar em Revista, UFPR, Curitiba, n. 44, p. 235-254, abr./jun. 2012.*
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano Soares. **A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro, 1850-1890**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.
- _____. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 – 1850)**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- SOBRAL, Luís Felipe. O Beijo de Spade: gênero, narrativa, cognição. **Rev. MANA – UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 625-652, 2011.
- SOUZA, Maurício Rodrigues de. Etologia, antropologia e cinema: uma etnografia da violência em *Sob o Domínio do Medo*. **Rev. Psicologia USP**, São Paulo, v. 20, n. 4, p. 619-637, out/dez. 2009.
- TACCA, Fernando. Rituais e festas Bororo. A construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon. **Revista de Antropologia**, São Paulo: USP, v. 45, n. 1, 2002.
- TAPAJÓS, Ricardo. A comunicação de notícias ruins e a pragmática da comunicação humana: o uso do cinema em atividades de ensino/aprendizagem na educação médica. **Rev. Comunic., Saúde e Educ. (Interface)**, v. 11, n. 21, p. 165-172, jan/abr. 2007.
- TARDIVO, Renato Cury; GUIMARÃES, Danilo Silva. Articulações entre o sensível e a linguagem em *Lavoura arcaica*. **Revista Paidéia**, Ribeirão Preto, v. 20, n. 46, p. 239-248, maio/ago. 2010.
- TAVARES, Mirian. O Processo do Rei: a história no palco do cinema. **ARS**, São Paulo, v. 9, n. 17, sem. 2011.
- TERRA, Vinícius Demarchi Silva; PIZANI, Rafael Stein. Esporte moderno e educação burguesa: imagens do caráter esportivo no filme *Carruagens de Fogo*. **Recorde: Revista de História do Esporte**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, junho. 2009.
- TRINDADE, Alexandro Dantas. O “descobrimento” no pensamento cinematográfico brasileiro: diálogos possíveis quanto à identidade nacional. **Rev. Lua Nova**, São Paulo, n. 81, p. 47-74, 2010.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad.

Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Rev. Novos Estudos**, v. 75, p. 139-155, Jul. 2006.

ZOBARAN, Eduardo. Rorion Gracie: “Eu não assisto mais ao Ultimate Fighting”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 ago. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/esportes/rorion-gracie-eu-nao-assisto-mais-ao-ultimate-fighting-5882112>>. Acesso em: 26 abr. 2013.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

Filmes nacionais

A GRANDE FEIRA. Direção: Roberto Pires. BRA, Iglu Filmes, 1961. DVD. 90min. PB. Som.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. BRA, Iglu Filmes, 1961. DVD. 80min 45seg. PB. Som.

BESOURO. Direção: João Daniel Tikhomiroff. BRA, Mixer; RT2A produções cinematográficas, 2009. DVD. 93min. Color. Som.

CAPITÃES de areia. Direção: Cecília Amado e Guy Gonçalves. BRA, Imagem Filmes, 2011. Bobina cinematográfica. 90min. Color. Som.

CAPITÃES de areia. Direção: Hall Barlet. BRA, Aloisio Oliveira, 1969. DVD. 86min. Eastmancolor. Som.

COMO ser solteiro no rio de janeiro. Direção: Rosane Syartman. BRA, Raccord Produções Artísticas, 1998. DVD. 93min. Color. Som.

CORDÃO de ouro. Direção: Antonio Carlos Fontoura. BRA, Lanterna Mágica Produções Cinematográficas Ltda.; Alter Filmes Ltda. 1977. DVD. 77min. Color. Som.

DESENROLA. Direção: Rosane Syartman. BRA, Raccord Produções Artísticas, 2010. DVD. 88min. Color. Som.

JUBIABÁ. Direção: Nelson Pereira dos Santos. BRA, Regina Filmes, 1987. DVD. 100min. Color. Som.

KUNG Fu contra as bonecas. Direção: Adriano Stuart. BRA, A. P. Galante Produções Cinematográficas Ltda. 1976. DVD. 105min. Color. Som.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. BRA, Video Filmes Produções Artísticas Ltda.; Wild Bunch; Lumiere; Dominant 7; Studio Canal, 2002. DVD. 105min. Color. Som.

MASSAGISTA de madame. Direção: Victor Lima. BRA, Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1959. 35mm. 96min. PB. Som.

O PAGADOR de promessas. Direção: Anselmo Duarte. BRA, Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1962. DVD. 96min. PB. Som.

O PAI, ó. Direção: Monique Gardenberg. BRA, Globo Filmes, 2007. DVD. 96min.

Color. Som.

ORFEU do carnaval. Direção: Marcel Camus. BRA, Dispat Films, 1958. DVD. 110min. Color. Som.

QUILOMBO. Direção: Carlos Diegues. BRA, New Yorker Films, 1984. DVD. 120min. Color. Som.

SE meu dólar falasse. Direção: Carlos Coimbra. BRA, Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1970. DVD. 100min. Color. Som.

SENHOR dos navegantes. Direção: Aluisio T. de Carvalho. BRA, Continental Filmes Ltda., 1962. 35mm. 120min. Color. Som.

TENDA dos milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. BRA, Regina Filmes, 1977. DVD. 148min. Color. Som.

VAGAS para moças de fino trato. Direção: Paulo Thiago. BRA, Vitória Produções Cinematográficas Ltda.; Encontro Produções Cinematográficas, 1992. DVD. 95min. Color. Som.

Filmes internacionais

AEON Flux. Direção: Karyn Kusama. EUA, Paramount Pictures; Lakeshore Entertainment, 2005. DVD. 93min. Color. Som.

ARE we done yet? Direção: Steve Carr. EUA, Revolution Studios; RKO Pictures; Cube Vision, 2007. DVD. 92min. Color. Som.

BLOODSPORT 2. Direção: Alan Mehrez. EUA, FM Entertainment International N. V., 1996. DVD. 90min. Color. Som.

BRENDA Starr. Direção: Robert Ellis Miller. EUA, New World Pictures; Tribune Entertainment, 1992. DVD. 93min. Color. Som.

CATWOMAN. Direção: Pitof – Jean-Christophe Comar. EUA, Warner Bros; Village Roadshow Pictures; DiNovi Pictures, 2004. DVD. 104min. Color. Som.

CRYING Freeman. Direção: Christophe Gans. EUA - JAP, August Entertainment; Davis-Films, 1995. DVD. 120min. Color. Som.

DATE Movie. Direção: Aaron Seltzer. EUA, New Regency Pictures; Regency Entreprises, 2006. DVD. 83min. Color. Som.

DEATH Trance. Direção: Yûji Shimomura. JAP - EUA, Fever Dreams, 2005. DVD. 102 min. Color. Som.

HARRY Potter and the Goblet of Fire. Direção: Mike Newell. EUA, Warner Bros Pictures; Heyday Films; Patalex IV Productions Limited., 2005. DVD. 157min. Color. Som.

HELLBOY 2. Direção: Guillermo Del Toro. EUA, Universal Pictures; Dark Horse Entertainment, 2008. DVD. 120min. Color. Som.

HYÔRYÛ-GAI. Direção: Takashi Miike. JAP, Daiei Motion Picture Company; Tohokashinsha Film Company; Tokuma Shoten, 2000. DVD. 103min. Color. Som.

KICKBOXER 3: The Art Of War. Direção: Rick Ring. EUA, Kings Road Entertainment, 1992. DVD. 92min. Color. Som.

KICKBOXER 4: The aggressor. Direção: Albert Pyun. EUA, Kings Road Entertainment, 1994. DVD. 90min. Color. Som.

KICKBOXER 5: The Redemption. Direção: Kristine Peterson. EUA, Kings Road Entertainment, 1995. DVD. 87min. Color. Som.

LETHAL Weapon. Direção: Richard Donner. EUA, Warner Bros Pictures, 1987. DVD. 110min. Color. Som.

MEET the Fockers. Direção: Jay Roach. EUA, Universal Pictures; DreamWorks SKG; Tribeca Productions, 2004. DVD. 115min. Color. Som.

NEVER back down 2. Direção: Michael Jai White. EUA, Stage 6 Filmes; Mandaly Pictures; Baumgarten Management and Productions, 2011. DVD. 90min. Color. Som.

NEVER back down. Direção: Jeff Waldow. EUA, Summit Entertainment, 2008. DVD. 110min. Color. Som.

NEVER Surrender. Direção: Hector Echavarria. EUA, Destiny Entertainment, 2009. DVD. 87min. Color. Som.

OCEAN'S Twelve. Direção: Steven Soderbergh. EUA, Warner Bros; Jerry Weintraub Productions, 2004. DVD. 125min. Color. Som.

ONLY The Strong. Direção: Sheldon Lettich. EUA, Davis-Films; Freestone Pictures, 1993. DVD. 99min. Color. Som.

RED Sun Rising. Direção: Francis Megahy. EUA, Gorilla Pictures; RSR Productions, 1994. DVD. 95min. Color. Som.

ROOFTOPS. Direção: Robert Wise. EUA, New Vision Pictures, 1989. DVD. 98min. Color. Som.

TEKKEN. Direção: Dwight H. Little. EUA, CST Productions; Crystal Sky Pictures, 2010. DVD. 92min. Color. Som.

THE forbidden dance is lambada. Direção: Greydson Clark. EUA, Swamill Entertainment Corporation, 1990. DVD. 97min. Color. Som.

THE Karate Kid. Direção: Haral Zwart. EUA – CHI, Columbia Pictures; China Film Group; Jerry Weintraub Productions, 2010. DVD. 140min. Color. Som.

THE quest. Direção: Jean-Claude Van Damme. EUA, Selima Films AVV; Sigma Pictures, 1996. DVD. 95min. Color. Som.

THE Rundown. Direção: Peter Berg. EUA, Columbia Pictures Corporation; Universal Pictures, 2003. DVD. 104min. Color. Som.

TOM Yum Goong. Direção: Prachya Pinkaew. THA, Sahamongkolfim Co.; TF1 International; Baa-Ran-Ewe, 2005. DVD. 108min. Color. Som.

UNDISPUTED III: Redemption. Direção: Isaac Florentine. EUA, Nu Image Films, 2010. DVD. 96min. Color. Som.